В. ГУРА

РОМАН И РЕВОЛЮЦИЯ

В. ГУРА

РОМАН И РЕВОЛЮЦИЯ

Пути советского романа
1917—1929

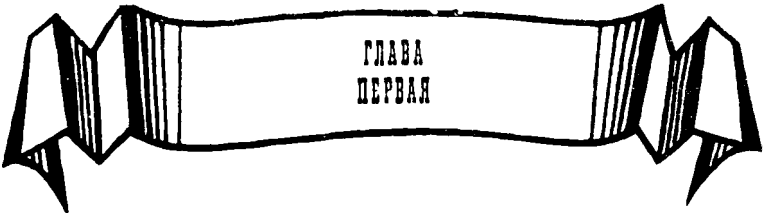
Советский писатель
Москва 1973

8 Р2
Г 95

Книга посвящена проблемам формирования и развития жанра советского романа. Автор анализирует первые появившиеся после Октября романы (В. Зазубрин, А. Бибик, Н. Степной, П. Бессалько), критически оценивает трансформацию романа модернистами (А. Белый, Ф. Сологуб, А. Ремизов, Б. Пильняк), прослеживает различные направления и поиски путей в освоении новой, революционной действительности в 20-е годы (В. Иванов, А. Малышкин, А. Веселый, В. Вересаев, М. Булгаков, В. Каверин, И. Эренбург, В. Бахметьев, В. Кин и др.). Особое внимание уделяется тем писателям, чьи произведения оказались этапными в развитии романа как жанра и социалистического реализма как творческого метода (М. Горький, Д. Фурманов, А. Серафимович, А. Фадеев, К. Федин, Л. Леонов, Ф. Гладков, А. Толстой, М. Шолохов).

© Издательство «Советский писатель» 1973

Г 723-053 / 083 (02)-73 317—73



ВЧЕРА И СЕГОДНЯ РУССКОГО РОМАНА

I. Возникновение жанра романа, его истоки в России

Современный самый искушенный читатель вряд ли задумывается над определением жанра романа. Между тем термин «роман» даже на его родине считается «не поддающимся определению». Тем не менее словом этим долгое время назывались различные произведения, написанные на романских языках, а позже — *повествования* исторические, аллегорические и особенно о приключениях рыцарей, так называемые «рыцарские романы». Подобный смысл вкладывали в это слово не только французы, но и англичане, и немцы, а с XVIII века и русские.

Термин «роман», идущий от средневековых «рыцарских романов», претерпевает сложную смысловую эволюцию. Определяемые им на более поздних этапах развития литературы жанровые образования даже отдаленно не напоминают то, что называлось романом в XV—XVII веках [1].

Русская литература с некоторым запозданием прошла и через полосу рыцарского эпоса и так называемого «плутовского романа». Ей известны и другие повествования, исторически предшествовавшие новому роману. Иногда «стихийное формирование» этого жан-

---

[1] О странствиях слова «роман» и об эволюции жанра, определяемого им, см.: В. Кожинов. Происхождение романа. М., «Сов. писатель», 1963, с. 39—69.

ра отмечают в русских оригинальных повестях XVII века. Ранний образец русского романа некоторые исследователи (В. Е. Гусев) склонны видеть уже в «Житии» Аввакума. Д. С. Лихачев же утверждает, что древняя русская литература «не знает ничего, что хотя бы отдаленно напоминало собой роман». Правда, он видит в ней целый ряд предпосылок для возникновения этого жанра и считает «Повесть о Савве Грудцыне» «первым русским романом», содержавшим «в зародыше многие элементы будущего романа» [1].

Зарождение романа в русской литературе советские исследователи относят обычно к XVIII веку и прослеживают его развитие на примере «повестей петровского времени», романов Федора и Николая Эминых, М. Д. Чулкова, М. И. Попова, В. А. Левшина, М. М. Хераскова, А. Е. Измайлова, сентиментальных повестей Н. М. Карамзина [2]. Повествовательные опыты древнерусской литературы и оригинальные образцы русского романа XVIII века единодушно признаются произведениями, сыгравшими важную роль в формировании жанра русского реалистического романа.

При всем значении преемственности общепринятым можно считать, что природа романа, расцвет которого наступает в XIX веке, качественно иная и по содержанию, и по форме. Роман как эпический жанр, безусловно, связан с предшествующими ему эпическими формами отражения действительности, но он возникал *самостоятельно* из недр жизни, как эпос нового времени, формировался в определенную историческую эпоху ломки старых и рождения новых общественных отношений, приобретал совершенно конкретные художественные формы в зависимости от той живой действительности, необходимостью отражения которой он был вызван к жизни.

---

[1] Д. С. Лихачев. Предпосылки возникновения жанра романа в русской литературе. В кн.: «История русского романа», т. I. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1962, с. 27, 39.

[2] «История русского романа», т. I. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1962, с. 40—98. Изучение опыта русского романа XVIII века начато было впервые Г. Е. Благосветловым, опиравшимся во многом на взгляды Белинского (Г. Благосветлов. Исторический очерк русского прозаического романа. «Сын отечества», 1856, № 28, 31, 38).

В России роман формировался на реалистической основе и развивался весьма стремительно. Отражая жизнь русского общества, национальные и исторические черты народа и страны, ставя общественно-политические, социальные, морально-этические и психологические проблемы времени — эпохи ломки крепостнических отношений, развития освободительного движения, русский роман воплощал особенности русской жизни в емких художественных образах, в человеческих характерах, нес значительные для всего мира общественные мысли и общечеловеческие чувства, оказывал мощное воздействие на судьбы реалистического романа за рубежом.

II. Русская повесть и ее роль в судьбе романа

Период бурного развития романа в русской литературе наступил в конце 20-х годов прошлого века. Белинский называл *«первыми* русскими романами» романы В. Нарежного «Бурсак» (1824) и «Два Ивана» (1825)[1]. Уже в 1835 году критик склонен был считать, что «вся наша литература превратилась в роман и повесть». Причем в русскую литературу повесть пришла вместе с романом, роман даже «с почтением посторонился и дал ей дорогу впереди себя» (I, 261).

В статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» (1835) Белинский указывал на закономерность появления и развития этих новых жанров в русской литературе, обусловленных активизацией процессов общественной жизни и важностью выявления в ней «истории жизни человеческой».

Русскую повесть, соперничавшую в это время с романом, критик склонен был рассматривать как часть романа. В жанровом отношении повесть, по его мнению,— «глава, вырванная из романа», «распавшийся на части» роман.

«Есть события, есть случаи, которых, так сказать, нехватило бы на драму, не стало бы на роман, но ко-

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. IX. М., Изд-во АН СССР, 1955, с. 642. В дальнейшем ссылки на Белинского даются по этому изданию в тексте, с указанием тома римскими цифрами и страницы — арабскими.

торые глубоки, которые в одном мгновении сосредоточивают столько жизни, сколько не изжить ее и в века: повесть ловит их и заключает в свои тесные рамки. Ее форма может вместить в себе все, что хотите,— и легкий очерк нравов, и колкую саркастическую насмешку над человеком и обществом, и глубокое таинство души, и жестокую игру страстей. Краткая и быстрая, легкая и глубокая вместе, она перелетает с предмета на предмет, дробит жизнь по мелочи и вырывает листки из великой книги этой жизни. Соедините эти листки под один переплет, и какая обширная книга, какой огромный роман, какая многосложная поэма составилась бы из них!» (I, 271—272).

В литературе этих лет не существовало сколько-нибудь четких границ между повестью и романом. А. А. Бестужев-Марлинский называл свои повести «дверьми в хоромы полного романа» [1].

Повесть создавала предпосылки для развития романа, все время сопутствовала ему. Внутри повести часто складывались принципы, которые ложились в основу романического повествования. Поэтому и на последующих этапах развития русской литературы никогда не настаивали на резком разграничении этих жанров, а долгое время даже сближали их.

«*Повесть* есть тот же роман,— писал Белинский,— только в меньшем объеме, который условливается сущностью и объемом самого содержания» (V, 42). Мало того — Белинский рассматривает русскую повесть как «вид романа», который не имеет такого «богатого развития» в других литературах.

Повесть — специфически русское определение жанра, не знающее точных соответствий в других литературах. Развивалась повесть в русской литературе с древнейших времен, еще тогда, когда рассказ и роман не были ей известны. В древнерусской литературе повесть была самой обширной эпической формой, определявшей законченные повествования житийного, воинского, летописного характера. Уже и тогда этот жанр не существовал в «чистом виде», а вступал нередко в прочное соприкосновение с другими

[1] А. А. Бестужев-Марлинский. Соч., т. 2. М., Гослитиздат, 1958, с. 595.

повествовательными формами («слово, «сказание», «житие»).

Пройдя сложный путь жанровой трансформации, резко оторвавшись в этой дороге от повести древнерусской, русская повесть XVIII и особенно XIX века стала рассматриваться в противопоставлении познанным к этому времени русской литературой жанрам рассказа и романа. Она утратила роль основной формы эпического повествования, заняла промежуточное между рассказом и романом положение теперь уже как один из видов повествовательной литературы.

До сих пор, правда, русский термин «повесть», подобно французскому термину «роман», характеризуется как «широкий, расплывчатый жанровый термин, не поддающийся единому определению»[1].

Точное обозначение этого жанра затруднено не только его промежуточным положением, в условиях которого повесть соприкасается то с рассказом, то с романом, обретая особенности одного или другого жанра. Единое определение почти невозможно потому, что повесть находится постоянно в движении и особенности ее жанровой формы на каждом этапе развития литературы очень своеобразны.

Серединное положение русской повести между рассказом и романом пытаются объяснить и у нас, и, чаще, за рубежом одним лишь признаком — объемом, размером, количеством страниц. Под романом некоторые зарубежные теоретики понимают большое повествование в прозе, нечто вроде романов в 600 страниц и больше. Повесть соответствует современным западным романам в 250—300 страниц.

Разумеется, русская повесть и по размеру занимает промежуточное положение между романом и повестью, но жанровое ее своеобразие определяется не этим количественным фактором, а масштабом изображения действительности, диктующим образную систему повествования, его структуру, способы развертывания характера и действия и соответствующие им стилевые приемы. Все эти жанровые особенности обусловлива-

---

[1] См. «Повесть». «Литературная энциклопедия», т. 9. М., 1935, столб. 18.

ются тем, что в повести дается совокупность жизненных событий на важном, нередко драматическом, этапе человеческой судьбы, которая осмысляется в ее сложном взаимоотношении с этими событиями и другими человеческими судьбами, сопутствующими развертыванию основного характера.

В повести — не одно событие, не один случай в жизни человека, как в рассказе, но еще и не вся человеческая судьба в ее столкновении с обстоятельствами и другими человеческими судьбами.

Повесть по жанровой природе своей чаще удаляется от рассказа и приближается к роману. Потому именно здесь, в разграничении жанров повести и романа, и происходят затруднения, особенно в периоды, когда повесть прокладывает дорогу роману в освоении самых современных событий, еще не ставших предметом романического изображения.

III. Роман и реализм

Интенсивное развитие романа тесно связано с процессом активного утверждения реализма в русской литературе. Русский роман возникал и формировался на реалистической почве, и Белинский видел в неограниченности его объема силу, которая давала возможность изображать реальную действительность во всей ее полноте, философски емко и эпически широко. Роман для Белинского — произведение, в котором «излагается и жизнь человеческая, и правила нравственности, и философские системы, и, словом, все науки» (I, 261). Роман призван изобразить жизнь «во всей наготе, во всем ее ужасающем безобразии и во всей ее торжественной красоте». И в центре его — обыкновенный человек «с его свободною волею», «существо индивидуальное» и вместе с тем общественное, картины «частной жизни, с ее заботами и хлопотами, с ее высоким и смешным, с ее горем и радостью, любовью и ненавистью» (I, 263, 265, 266, 267).

Как «история жизни человеческой» рассматривался роман и другими современными Белинскому критиками. Полнота изображения «повседневной» действительности, обыкновенной житейской прозы вместе с инте-

ресом к внутреннему миру человека становились важными свойствами романа как жанра. Но Белинский выдвигал на первый план *социальное* содержание романа и рассматривал его как жанр, в котором человек предстает «в отношении к общественной жизни». По его мнению, пристальное внимание к человеческой личности, к ее сложным взаимоотношениям с общественной жизнью должно получить в романе наиболее цельное выражение. Вторгаясь в действительность, роман раскрывает судьбы людей в исторических процессах, выявляет отношение человека к народной жизни (V, 41).

Появление романов Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Герцена, Тургенева, Достоевского давало новый богатый материал для изучения путей формирования жанра романа в русской литературе. Белинский все чаще рассматривал роман как наиболее емкую форму обнажения объективных социальных противоречий и конфликтов эпохи, ее драматизма и вместе с тем высоко оценивал «субъективное», страстное отношение романиста к общественной борьбе.

В своей теории романа Белинский исходит из четкого понимания социальной основы, общественного назначения реалистического романа как формы многообразного изображения *«прозы жизни»* (VI, 414): «в нем общество видит свое зеркало и, через него, знакомится с самим собою, совершает великий акт самосознания» (X, 106—107).

Социальный роман Белинский рассматривал как произведение, в котором реалистически цельные характеры предстают в органическом единстве с общественной жизнью, судьба «частного человека» — в связи с духом времени, с жизнью страны и народа. Но роман для него не сумма слагающихся догм, не застывшая форма, а «самая свободная форма», в которой выражается жизнь (X, 375) и которая дает каждому художнику возможность обогатить эти формы, привнести в них то, что рождается новой эпохой.

Заложенная Белинским, прочная основа понимания романа как жанровой формы реалистической литературы была воспринята и развернута Чернышевским и Добролюбовым. Вслед за Белинским и они видели в романе «эпический род», удобный для изображения

вставленной «в более или менее широкую рамку» «жизни народа», больших общественных событий и создающий полную картину жизни «в ее деятельном развитии». Добролюбов характеризовал роман как «историю быта и частных отношений народа или общества», считал совершенно необходимыми в романе прочные связи главной идеи повествования и свободного, естественного развития его действия, отказ от рабского копирования действительности. Он говорил об опасности удаления от живой истины и подчеркивал особую важность создания верных действительности романических, со своими «характеристическими чертами», до конца выдержанных характеров. По его мнению, романист должен с поэтическим воображением «соединять философское мышление и психологическую наблюдательность». Обобщая свои суждения, Добролюбов особенно настаивал на том, что жанр этот почти всегда имеет в виду «взаимные отношения женщины и мужчины», приводимые «к желанной развязке — водворению семейного счастия» [1].

Понимание романа как произведения о «семейных отношениях» еще долго сохранялось в русской литературе. «Роман (по крайней мере, в том виде, каким он являлся до сих пор),— писал в конце 60-х годов Салтыков-Щедрин,— есть по преимуществу произведение семейственности. Драма его зачинается в семействе, не выходит оттуда и там же заканчивается» [2].

Но Салтыков-Щедрин считал, что «семейство», «этот теплый, уютный, хорошо обозначившийся элемент», который играл «первую роль» в английском и французском романах, не был столь характерным для русской литературы. На его взгляд, еще Гоголь «давно провидел, что роману предстоит выйти из рамок семейственности».

Семейная драма «прежнего романа» должна отступить под натиском современной жизненной драмы — борьбы «за оскорбленное и униженное человечество», «за существование». Эти, по мнению Салтыкова-Щед-

---

[1] Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч. в 6 томах, т. I. М.— Л., ГИХЛ, 1934, с. 529, 530.

[2] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Избр. произв. в 7 томах, т. III. М., Гослитиздат, 1947, с. 29.

рина, «отнюдь не менее сложные определения человека тоже могут дать содержание для драмы весьма обстоятельной».

«Если ими до сих пор пользуются недостаточно и неуверенно, то это потому только, что арена, на которой происходит борьба их, слишком скудно освещена. Но она есть, она существует, и даже очень настоятельно стучится в двери литературы...

Роман современного человека разрешается на улице, в публичном месте — везде, только не дома; и притом разрешается самым разнообразным, почти непредвиденным образом. Вы видите: драма начиналась среди уютной обстановки семейства, а кончилась бог знает где; начиналась поцелуями двух любящих сердец, а кончилась получением прекрасного места, Сибирью и т. п. Эти резкие перерывы и переходы кажутся нам неожиданными, но между тем в них несомненно есть своя строгая последовательность, только усложнившаяся множеством разного рода мотивов, которые и до сих пор еще ускользают от нашего внимания или неправильно признаются нами не-драматическими. Проследить эту неожиданность так, чтобы она перестала быть неожиданностью,— вот, по моему мнению, задача, которая предстоит гениальному писателю, имеющему создать новый роман» [1].

«Новый роман» в понимании Салтыкова-Щедрина — форма, призванная осветить множество сложных драматических мотивов действительности, особенно арену общественной борьбы. «Старый роман», на его взгляд, «утратил свою прежнюю почву с тех пор, как семейственность и все, что принадлежит к ней, начинает изменять свой характер».

Социально-историческое развитие общества, возникавшего на развалинах феодализма, создавало человека, лишенного общинных, кастовых связей, рождались новые, социально-экономические связи, складывались новые общественные отношения. Они включали в себя, делали частицей нового общества и «частного индивида». Эти процессы были подмечены еще Белинским и положены в основу его теории романа. Считая,

---

[1] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Избр. произв. в 7 томах, т. III. М., Гослитиздат, 1947, с. 29—30.

что «эпопея нашего времени есть *роман*», критик был убежден, что сфера его «несравненно обширнее сферы эпической поэмы», так как в эпоху новейшей цивилизации «все гражданские, общественные, семейные и вообще человеческие отношения сделались бесконечно многосложны и драматичны, жизнь разбежалась в глубину и ширину в бесконечном множестве элементов» (V, 39, 40). Содержанием романа становится «частная жизнь, которая никоим образом не могла служить содержанием греческой эпопеи: в древнем мире существовало общество, государство, народ, но не существовало человека, как частной индивидуальной личности» (V, 40—41). Если в монументально-гиперболизированных формах древнегреческой эпопеи олицетворялась в отдельном человеке общность народа, то роман изображает «самостоятельную» индивидуальность, индивидуализированного «частного человека» и познает общество через личность, впитавшую в себя его сущность. «Прозаичность» такого романа порождена совсем не «прозой» буржуазного общества, а отражением «частной жизни», «частного человека».

Перемены эти в жанре русского романа вслед за Щедриным чутко подметил и Л. Толстой. В русской литературе со времени Пушкина, от «Мертвых душ» Гоголя до «Мертвого дома» Достоевского, он не видел ни одного зна́чительного художественного произведения, которое бы «вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести»[1]. Правда, в этом процессе Л. Толстой склонен был видеть скорее просто «отступление от европейской формы», чем расширение жанрового диапазона романа.

Если «Анну Каренину» Л. Толстой рассматривал как первый в своей жизни «именно роман, широкий, свободный», то отказ его от жанрового определения «Войны и мира» как романа связан не только с пониманием «условности» жанровых разграничений, но и с осознанием того, что «Война и мир» открывает новые формы повествования.

Как известно, Л. Толстой «старался писать историю народа»[2] в один из его наиболее величественных и

[1] Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 16. М., Гослитиздат, 1955, с. 7.

[2] «Л. Н. Толстой о литературе». М., Гослитиздат, 1955, с. 126.

вместе с тем драматических и трагических периодов. Историческая эпоха впервые предстала в многообразно изображенной жизни русского общества, в широкой картине его социально-политических и семейно-бытовых отношений, в процессе пробуждения национального самосознания народа, его патриотического духа и героического характера, раскрытых через мир тонких психологических переживаний героев, бытовых и батальных сцен, исторических описаний и философских размышлений, лирических и публицистических отступлений.

Л. Толстой хорошо сознавал, что его «писанье не подойдет ни под какую форму, ни романа, ни повести, ни поэмы, ни истории». Литературные приемы романа, необходимость выдумкою связывать рождавшиеся образы, картины, мысли казались ему «несообразными с величественным, глубоким и всесторонним содержанием». Автор «Войны и мира» считал, что его сочинение «не есть повесть: в нем не проводится никакой одной мысли, ничто не доказывается, не описывается какое-нибудь одно событие; еще меньше оно может быть названо романом, с завязкой, постоянно усложняющимся интересом и счастливой или несчастливой развязкой, с которой уничтожается интерес повествования» [1].

Современная Толстому критика, как известно, не поняла новаторского характера жанра толстовской эпопеи. Разноречивые мнения сводились, в сущности, к тому, что «Война и мир» «не роман», а «просто ряд характеров, ряд картин, то военных, на поле битвы, то вседневных, в гостиных Петербурга и Москвы». В «Войне и мире» не видели ни единства действия, ни цельного «поэтического замысла», «ни симметрии, ни согласия частей» . Считалось, что Толстой нарушил каноны образцов жанра романа и создал «уродливое» в жанровом и композиционном отношении произведение [2].

---

[1] «Л. Н. Толстой о литературе». М., Гослитиздат, 1955, с. 111, 112.

[2] Журнальные отзывы о «Войне и мире» конца 60-х и начала 70-х годов прошлого века цит. по статье: Б. И. Кандиев. К вопросу о жанре романа «Война и мир» Л. Н. Толстого («Ученые записки Северо-Осетинского госпединститута им. К. Хетагурова», т. XIX, 1953, с. 37).

В специальной статье «Несколько слов по поводу книги «Война и мир» (1868) Толстой попытался объяснить необходимость умышленного «пренебрежения» «к условным формам прозаического художественного произведения» своеобразием национального развития русской формы романа, отличного от «европейской формы», особенностями идейно-художественного замысла повествования, захватившего «эпоху столь трагическую, столь богатую громадностью событий»[1]. Толстого привлекало раскрытие сущности «характера русского народа и войска», выразившегося не только в торжестве борьбы, но «еще ярче в эпоху неудач и поражений»[2].

«Что такое «Война и мир»? — спрашивал Толстой и отвечал: — Это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника. «Война и мир» есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось»[3]. Сам автор «Войны и мира» отвергает многие жанры, в рамки которых не укладывается его повествование, органически объединившее в себе различные жанровые формы и ставшее образцом современной эпопеи, художественно зрелого, философски-синтетического и аналитического повествования об исторических судьбах и деяниях отдельных людей и целого народа, общем и личном бытии. История общества и человека, социальных, общественных, семейных нравов и отношений вступала в прочный сплав ради эпически целостного изображения эпохи во всем ее многообразии и движении.

Русский роман не стоял на месте. Он развивался по мере того, как жизнь все больше «разбегалась» в ширину и глубину. Обогащался роман и новыми элементами формообразования, обусловленными глубинными процессами реальной действительности, неисчерпаемыми возможностями, которые давал реализм для развития романа.

---

[1] Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 16. М., Гослитиздат, 1955, с. 7, 13.

[2] «Л. Н. Толстой о литературе». М., Гослитиздат, 1955, с. 113.

[3] Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 16. М., Гослитиздат, 1955, с. 7.

IV. Роман и революция

Социалистическая революция с ее невиданным размахом и народным характером несла в литературу не только новое содержание и новые образы, но и порождала поиски новых форм отражения революционной действительности, становилась реальной почвой, на которой возникал и развивался советский роман, все его многообразные разновидности.

Жанровые признаки романа в кругу других повествовательных форм определялись постепенно. В пору становления советской литературы особенно активной оказалась повесть, которая не только прокладывала дорогу роману в раскрытии идей и образов революции, но и тяготела к нему в жанровом отношении.

Советский роман зарождался и формировался как реалистическая повествовательная форма отображения революционной современности. Случилось так, что советскому роману пришлось сразу же вступить в борьбу с антиреалистическими формами романа, возникшими еще в предреволюционное время и активизировавшимися на исходе гражданской войны и в самом начале 20-х годов. Развитие советского романа связано с путями формирования нового художественного метода — социалистического реализма — и упрочения на позициях этого метода.

Советский роман накопил большой опыт отображения Октябрьской революции и связанных с ней процессов современной действительности. Нельзя сказать, чтобы он оставался не замеченным критикой. Каждое значительное явление в этом жанре оживленно обсуждалось. Большие споры вызывали — и это естественно — проблемы взаимосвязи нового содержания советского романа с особенностями его жанровой трансформации.

Теоретическое осмысление романа углублялось по мере его развития. Это вело каждый раз к новому пониманию его жанровой специфики, выявлению отличительных особенностей в сравнении с другими повествовательными жанрами советской литературы. Цельной историко-литературной концепции развития советского романа в этих условиях не было создано.

Процессы возникновения, становления и развития

романа как жанра не исследовались до последнего времени и применительно к русской литературе прошлого века[1]. Наша литературоведческая академическая наука, переживая на рубеже двух веков ощутимый методологический кризис, изучала преимущественно античные и средневековые истоки романа, почти совершенно обходила процессы интенсивного его развития на русской почве и в конце концов заявила, что для изучения русского романа «еще не наступило время»[2]. Между тем охотно пересматривались революционно-демократические взгляды на русский реалистический роман, а идеологи символизма даже пытались создать свою теорию ирреального романа.

Аналогичные взгляды продолжали бытовать и в первые годы после Октября. Усиленно распространялось мнение, что жанр романа «вообще мало свойствен русской литературе»[3]. Б. Грифцов видел в ней только одного романиста — Достоевского. «Мертвые души» с их «скульптурными изображениями», романы Тургенева, «по своей покорной однотемности остающиеся повестями», обширные, но «пассивистические произведения Гончарова» не могут, по его мнению, называться романами.

Академическая и формалистическая критика 20-х годов всячески обходила исследование особенностей жанра русского романа, довольствуясь преимущественно общей характеристикой европейского романа. Подогнав историю «нового романа» под тезис «От Достоевского до Марселя Пруста», Б. Грифцов исключил русскую литературу из процесса создания «романа нового времени». А. В. Шкловский заявил: «Роман существует, но существует как свет угасшей звезды»[4].

Формалисты и вульгарные социологи методологически, казалось бы, прямо противоположны друг другу.

---

[1] Даже в обстоятельном двухтомном исследовании «История русского романа» (М.— Л., Изд-во АН СССР, 1962—1964) романы русских писателей рассматриваются изолированно друг от друга, вне общих судеб этого жанра на русской почве.

[2] К. Арсеньев. К. Головин. Русский роман и русское общество. Сборник ОРЯС (Общество российского языка и словесности), т. 73, вып. 2, 1903, с. 50.

[3] Б. А. Грифцов. Теория романа. М., ГАХН, 1927, с. 126.

[4] В. Шкловский. Китовые мели и фарватеры. «Новый Леф», 1928, № 9, с. 28.

Но в прогнозах о будущем романа они смыкались. В. Шкловский в своей «Теории прозы» (1925) анатомировал форму романа вне всякой связи с вложенным в нее содержанием. Б. Грифцов, сосредоточиваясь на развитии конструктивных «контрверс» в романе, отказывал ему в праве реалистически отражать жизнь и, в сущности, как и В. Шкловский, предсказывал «угасание» жанра.

Через десять лет теория «отмирания романа» по-своему выразилась в статьях Г. Поспелова и Г. Лукача[1]. «Падение» и «своеобразное разложение» русского романа объяснялось «постепенным загниванием дворянско-буржуазной общественности». Русские писатели конца XIX и начала XX века начали, по мнению Г. Поспелова, явно отходить от жанра романа, и если обращались к большим, усложненным сюжетам, то создавали на их основе в лучшем случае «аморфные, статические повести». Советские писатели добились не столько расцвета жанра, сколько его «трансформации», так как «новая эпоха с новым социальным самосознанием требует и иных жанровых форм».

«Разложение формы романа» Г. Лукач связывал с «новым реализмом». Стремление «сохранить и воскресить великие традиции романа» расценивалось как героическая попытка «плыть против течения». Правда, в литературе социалистического реализма Лукач усмотрел нарождение «радикально нового типа романа», форма которого, заимствованная из буржуазного наследства, видоизменяется и имеет тенденцию к сближению с эпосом.

Особенно резкие возражения вызвала концепция Г. Лукача о деградации романа как «буржуазной эпопеи», противопоставленной античному эпосу[2]. Однако выступления участников дискуссии против грубой социологизации проблем теории романа Г. Лукачем встретили тогда отпор со стороны вульгарно-социологической критики.

---

[1] См. статьи: «Роман» — «Литературная энциклопедия», т. 9. М., 1935, столб. 773—795; «Роман как буржуазная эпопея» — там же, столб. 795—831.

[2] «Проблемы теории романа». Доклад Г. Лукача в секции литературы Института философии Коммунистической академии (автореферат). «Лит. критик», 1935, № 2, с. 214—220.

Утверждение романа как формы «выражения буржуазного сознания в литературе», признание закономерности угасания этого жанра вместе с «деградацией буржуазной идеологии» объявлялись чуть ли не основными откровениями марксистской науки. Все это надолго задушило всякую мысль в области теории романа [1].

Роман и сегодня определяется в советском литературоведении как один из видов современной эпической повествовательной литературы, отражающий сложные жизненные процессы и человеческие судьбы в их взаимодействии, столкновении и развитии, исторической взаимообусловленности. Но преимущественное внимание обращается на объемность повествования («большая эпическая форма», «большие повествовательные сюжетные произведения» и т. п.). В этом прежде всего видится специфика романа как жанра, широко захватывающего человеческие судьбы и жизненные события. «Объем изображаемого жизненного материала является исходным моментом,— считает М. Кузнецов.— Но существен и объем произведения. Большая эпическая форма — роман — требует иного ритма повествования, иных художественных приемов. Объем ее или «безграничность» объема (мы ставим кавычки, ибо есть конец и у самых больших романов) выступает как некая «заданность» художнику: она и открывает возможности и требует их осуществления в соответствии с закономерностями романа [2].

В романе качественно иная, чем в повести, «безграничность» объема, масштабность изображения действительности во времени и пространстве. Этим дикту-

---

[1] В последнее время дань несостоятельной теории «буржуазного происхождения романа» отдал В. Днепров. Основные цели романа в буржуазном обществе сводятся им к отрицанию действительности, а в социалистическом — к ее утверждению. Прозаический характер романа объясняется «прозаичностью» буржуазного искусства. Понятие «проза буржуазной жизни» переносится на понятия «художественная проза». Связывая возникновение и расцвет романа с переходом общества к усложненным буржуазным отношениям, В. Днепров абсолютизирует как «важнейшую тайну» романа лишь одну сторону эпохи — ее прозаичность — и оставляет в стороне другие существенные процессы и явления.

[2] М. Кузнецов. О специфике романа. В кн.: «Проблемы теории литературы». М., Изд-во АН СССР, 1958, с. 236—237.

ются самостоятельные, присущие роману закономерности столь же объемного развертывания характеров и событийных действий в их взаимосвязи. Правда жизни предстает в совокупности свойственной роману образной специфики, приемов и способов повествования, обусловленных опять-таки масштабностью изображения действительности, широтой развертывания человеческих судеб.

Еще Белинский, связывая успех романа с реализмом как творческим методом, указывал на то, что реалистический роман таит неисчерпаемые возможности для создания типических характеров в динамике их становления и развития, определял роман как «художественный анализ современного общества» (X, 106). Жанровая специфика романа диктуется широтой отражения в нем объективных закономерностей действительности, основных противоречий общества, представленных в сложных взаимоотношениях и столкновениях человеческих характеров. Многолинейность и многоплановость романа, густая заселенность героями, взаимообусловленность в нем характеров и обстоятельств вытекают из самой изображенной в развитии действительности.

Общественные отношения познаются в романе через событийные действия, через духовное движение личности. Описание становится замедляющим или активизирующим моментом, конкретная ситуация со своим, подчиненным общей коллизии повествования, частным конфликтом — средством «действенного» раскрытия человека, его частных поступков, отношения «индивида» к обществу.

Эпическое действие составляет совокупность типических ситуаций, отражающих объективные закономерности действительности. Повествовательная основа реалистического романа складывается из рожденных самой жизнью и бесконечно разнообразных содержательных коллизий, являющихся важным средством типизации характеров и жизненных обстоятельств и конфликтов. Сюжет романа — одна из существенных форм организации повествования, динамики его развертывания, а объем жизненного материала и объемность его изображения в романе через раскрытие сложных жизненных противоречий, столкновение и пере-

плетение многих человеческих судеб предполагают сюжетную многолинейность романа как жанра.

При всей «свободе» в организации повествования роману присуща соподчиненность отдельных частей, эпизодов, сцен, звеньев, неизбежных в эпическом повествовании экскурсов, «отступлений» и зависимость их от общей «концепции действительности», положенной в основу его структуры, от тех временных, следственных, причинных связей в общественных отношениях, которыми скрепляются изображаемые характеры. Логика их развития диктует строение реалистического романа. Такова общая закономерность. Конкретные средства и приемы воплощения ее бесконечно разнообразны.

Современный роман по природе своей прозаичен, его повествовательная материя — свободно организованная речь. «Прозаическая» словесная форма пропитывает все речевые изобразительные средства романа, тропы, стилистические фигуры, структуру словесной ткани. Художественная проза выработала свою систему речевой изобразительности, отличную по художественной специфике как от системы тропов, так и от ритмической организации стихотворной речи. Природа повествовательной материи романа отлична и от обиходной речи, хотя еще Пушкин советовал писать роман именно «со всею свободою разговора или письма» [1].

Словесная ткань художественной прозы подчиняется своим внутренним закономерностям, вырабатывая свой «повествовательный темп», принцип речевой организации смысловых единиц, свой, присущий только прозе, «ритм». Исследователь прозы Пушкина, справедливо проводя резкую границу между ритмом поэзии и ритмом прозы, среди образующих в прозе «ритм» элементов называет протяженность фраз, связь и взаимоотношение их между собой. Ритм в прозе создается не «молекулярными» («микроритм») колебаниями внутри фразы или ее отрезка, как в стихе, а «движением сравнительно крупных масс, смысловых единиц, тем, как они сцепляются друг с другом» [2].

---

[1] «Русские писатели о языке». Л., «Сов. писатель», 1954, с. 85.

[2] А. Лежнев. Проза Пушкина. Опыт стилевого исследования. М., ГИХЛ, 1937, с. 201—202.

Прозаическая речь — форма, подчиненная содержательности. Содержательность обретает в ней форму. Слово в художественной прозе, как и в поэзии,— средство изображения. Проза не разрушает язык поэзии, а, имея свою специфику, нередко опирается на опыт поэтической речи. Взаимопроникновение прозаической и поэтической речи особенно заметно в прозе первых лет советской власти (Вс. Иванов, Малышкин, Веселый). В. Кожинов, однако, резко противопоставляет прозаическую и поэтическую речь, рассматривает слово как *предмет* изображения, делая на этом основании вывод о закономерности двух типов прозы. Он считает, что роману и родственным ему эпическим жанрам присущи «две новаторские тенденции — прямая изобразительность слова и многоголосие», непосредственная изобразительность слова и взаимодействие «голосов» автора и персонажей. В. Кожинов вслед за М. Бахтиным утверждает, что в прозе на первый план выдвигается «художественное *изображение* речи», а в «изображенном слове» «коренятся основы художественности в прозе» [1].

Язык как средство общения людей, разумеется, столь же важный объект изображения, как и другие стороны человеческого бытия. Однако речь как объект изображения никогда не была самоцелью реалистической прозы. «Многоголосие» подлинно реалистического романа не становилось только «изображенным словом», а подчинялось задачам *изображения* характеров. Увлечение Лескова «искусным плетением нервного кружева разговорной речи», отмеченное Горьким [2], вылилось у эпигонов (особенно у Ремизова и Замятина) в словесное штукарство, псевдонародную стилизацию, в так называемую «орнаментальную прозу», часто лишенную содержательности. Эксперименты в этой области, как известно, нередко уводили молодых прозаиков 20-х годов от реалистического письма, усложняли их пути освоения романических форм.

Не менее опасным для реалистической прозы ока-

---

[1] В. Кожинов. Происхождение романа. М., «Сов. писатель», 1963, с. 388, 381.

[2] М. Горький. Собр. соч., т. 24. М., Гослитиздат, 1953, с. 236.

залось и другое явление — утонченная звукопись прозаической речи, появление так называемой «ритмической прозы», корни которой вели к символистам. Такая «манера письма» романов А. Белого и его эпигонов 20-х годов, особенно Б. Пильняка, была не просто безобидной «школой прозы», а открытым противопоставлением модернизма реалистическим принципам письма, выработанным русским классическим романом.

Неповторимое у каждого большого художника своеобразие словесной ткани романа складывается из взаимодействия всех художественных средств, из такого характера их использования, из такой их организации, которые образуют «слог» романиста, свой строй повествования. Искусство словесной ткани романического повествования многообразно и сложно. Объективные внутренние законы письма в романе, средства и приемы изображения жизни неисчерпаемы, как сама жизнь.

Советский роман возникал как форма отражения революционных процессов Октября и, чутко откликаясь на бурные, небывалые перемены, искал средства и способы изображения нового человека как активного творца своей судьбы. Молодые советские романисты не только доказывали жизненность самого жанра, но и обогащали его опытом социалистической эпохи.

Время бурных и острых социальных перемен, социалистического единения рабочих и крестьян, их великой по своему размаху и героическому характеру борьбы за свои идеалы, всемирно-исторические победы, связанные с рождением и утверждением социалистического общества, несли новое и в жанр романа, претерпевавшего в условиях поистине эпохальных потрясений сложную эволюцию.

Молодые советские романисты вслед за Горьким впервые обратились к раскрытию небывалых по своей остроте социальных столкновений, незнакомых ни одной литературе мира характеров и грандиозных событий народной борьбы. Создать подлинно современный роман, который бы и по своей художественной значимости не уступал роману классическому, было совсем не легкой задачей, если учесть, что к жанру романа после революции обратилась плеяда молодых, не имевших литературного опыта писателей.

Не надо забывать и того, что трудное освоение художественного опыта прошлого происходило в очень сложной обстановке нигилистического отношения к классике не только со стороны декадентов, пролеткультовцев, футуристов, формалистов всех мастей. Ниспровергательство прошлого становилось опасной болезнью времени. Откровенное неверие в возможности «приговоренного к смерти» жанра романа объяснялось и стремлением «взорвать» «старую форму», заменить ее газетным репортажем. «Нам нечего ждать Толстых,— писал С. Третьяков,— ибо у нас есть наш эпос. Наш эпос — газета» [1].

Учеба у классиков рассматривалась как «некритический перенос в наши условия литературных форм самого социального уклада, чуждого специфике нашего времени» [2]. В обращении к опыту классики видели «культ литературных предков», чуть ли не «мистическое преклонение перед старой культурой», одну из форм «неверия в творческие силы пролетариата» [3].

«Войну и мир» Л. Толстого третировали как «дворянскую агитку» и наивно удивлялись, почему после революции «возродились как раз те элементы литературной формы, которые загнивали еще при капитализме».

«Метод романа,— заявлял В. Перцов,— оказывается несостоятельным для овладения новой историей» [4]. По мнению В. Шкловского, «его фабульные формы не годны для оформления нового материала» [5].

С этих позиций лефовские «теоретики» вели атаку против наиболее значительных советских романов, камня на камне не оставляя от «Дела Артамоновых» Горького, «Цемента» Гладкова, «Разгрома» Фадеева, романов Сергеева-Ценского, Бахметьева, Панферова,

---

[1] С. Третьяков. Новый Лев Толстой. В кн.: «Литература факта. Первый сборник материалов работников Лефа». М., «Федерация», 1929, с. 31.

[2] С. Третьяков. Что произошло в пролетлитературе. «Новый Леф», 1928, № 6, с. 1.

[3] В. Перцов. Культ предков и литературная современность. «Новый Леф», 1928, № 1, с. 17.

[4] В. Перцов. История и беллетристика. «Новый Леф», 1928, № 8, с. 22.

[5] В. Ш[клов ский]. Преступление эпигона. «Новый Леф», 1928, № 4, с. 36.

Леонова. Утверждалось, что авторы этих романов не преодолели «нарочитость и каноны» [1], пишут «по самоучителю беллетристики» Л. Толстого и Чехова [2]. В. Шкловский договорился до того, что «Панаева со своими воспоминаниями читается лучше, чем романы Шолохова» [3].

Нигилистическое отношение к опыту классиков, к традициям реалистического романа характерно не только для лефовцев. Не только им казалось, что советские романисты натягивают на себя «музейные костюмы старых писателей» [4]. С самых разных сторон советский роман подвергали ожесточенному обстрелу.

Литературная группа «Настоящее», не желая «сдаваться на милость буржуазно-помещичьей культуры», поносила лучшие советские романы, связанные с реалистическими традициями русского романа. Особенно доставалось за бьющий в нос «дух классицизма» (?) роману М. Шолохова «Тихий Дон» [5].

Ожесточенные споры развернулись в конце 20-х годов и вокруг проблем психологизма в романе. Сторонники наиболее крайней точки зрения заговорили об «опасности психологизма», о его «контрреволюционной роли», считая, что сосредоточение художника на внутреннем мире героя укрепляет «идеалистическое восприятие роли отдельной личности», подготовляет «идеологию сильного героя и спасителя, который ведет массы бедных, несовершенных, подверженных слабостям людишек» [6]. Считалось, что интерес к внутреннему миру героя будет оправдывать его колебания и слабости, отрывать героя от внешней среды.

Все эти взгляды лишний раз убеждают, в каких трудных условиях складывался жанр советского романа. Создавалась такая нездоровая атмосфера, такая

---

[1] Н. Чужак. Опыт учебы на классике. «Новый Леф», 1928, № 7, с. 10.

[2] О. Брик. Разгром Фадеева. «Новый Леф», 1928, № 5, с. 2.

[3] В. Шкловский. Тогда и сейчас. В кн.: «Литература факта». М., «Федерация», 1929, с. 123.

[4] Чего мы добиваемся? «Настоящее», Новосибирск, 1929, № 2, с. 1.

[5] А. П. Почему Шолохов понравился белогвардейцам. «Настоящее», Новосибирск, 1929, № 8—9, с. 3.

[6] А. Курелла. Против психологизма. «На лит. посту», 1928, № 5 (март), с. 29.

«гриппозная погода», что молодой советский роман действительно мог «даже погибнуть от насморка» [1].

Особенно настойчиво в этих условиях проводилась резкая граница между советским и русским классическим романом. Отголоски этих противопоставлений как по идейной, так и по художественной линии сказываются в разных вариациях до последнего времени. М. Кузнецов справедливо считает, что из литературно-критического обихода и теперь не исчезли следующие «ходовые» утверждения:

«Роман прошлого был силен только своим критическим пафосом и не знал положительного героя (вариант: положительный герой был только в русском классическом романе, а западноевропейский роман его не знал);

народ, трудящиеся массы не были героями романа прошлого, они находились «как бы на задворках социального процесса», только в советском романе народ является героем произведения;

писатели прошлого не затронули тему труда, отказывались изображать человека в деянии, только в советской литературе стало возможным изображение трудовой деятельности человека;

исторический роман прошлого ставил в центре частное лицо, только советский исторический роман впервые ставит в центре выдающуюся историческую личность;

советский роман отвергает все «старые» принципы построения сюжета, композиции и выдвигает совершенно новые, ничего общего не имеющие с тем, что было в классическом романе;

старый классический роман вращался «преимущественно в рамках семейно-бытовых и любовных отношений»; эта форма романа себя изжила и выродилась, советский роман отличается тем, что отверг рамки семейственности» [2].

Неверие в «роман нового времени», мысль об «угасании» жанра, о разложении «буржуазного романа»

---

[1] В. Ш[клов ский]. Преступление эпигона. «Новый Леф», 1928, № 4, с. 36.

[2] М. М. Кузнецов. Советский роман. Очерки. М., Изд-во АН СССР, 1963, с. 85.

сменились постепенно противопоставлением советского романа классическому роману. В итоговой статье В. Кирпотина «Классическая традиция и советский роман» [1] вырождение романа как жанра в русской литературе конца прошлого века связывалось с «вырождением классического реализма». После этого В. Кирпотин противопоставляет классическому роману совершенно новый, рожденный революцией тип романа, в котором развертывается «не частная жизнь узкого семейного мирка, а грандиозные события большого социального охвата». Если классический роман осмыслял действительность «через частную, домашнюю, семейную» жизнь, то советский роман делает это через жизнь общественную [2].

Новаторством советского романа критик объявлял разрушение «рамок семейственности» классического романа, в котором «частная жизнь» отдельного человека изолировалась якобы от общественной жизни. Но тут же он вынужден возразить самому себе, считая, что центральной проблемой реалистического романа всегда была проблема личного и общественного, что характеры и судьбы его героев складывались под воздействием «общественной обстановки».

«В классическом романе,— пишет В. Кирпотин,— изображение характера героев, творческое воссоздание типа сопровождалось обязательно воспроизведением общественной среды. История характера превращалась в историю породившего его общества, в объяснение конфликта между героем и нравственными, бытовыми, социальными и политическими условиями его существования. В этом состояла сущность романа, в соединении образа человека с картиной социального мира» [3].

Изображение «частного человека» в классическом русском романе не было бегством от социальных противоречий в мир личных переживаний, а являлось отражением этих противоречий в характерах и судьбах героев. Советский роман в этом отношении не противостоял классическому роману, а опирался на опыт его открытий.

---

[1] «Красная новь», 1940, № 11—12, с. 315—328.
[2] Там же, с. 324.
[3] Там же, с. 317.

Новаторство советского романа рождалось не в процессе «разрушения» «рамок семейственности», а на пути обогащения традиций классического романа отражением объективных закономерностей революционной эпохи, ее конфликтов, героического характера и эпического разворота народной борьбы, нового героя, новых социальных отношений, общественных идеалов. Интерес советского романа к активному участию народных масс в общественной жизни совсем не заслонял интереса к судьбам отдельной личности и ее взаимоотношений с народом.

«Социальное столкновение личности,— пишет Г. Поспелов,— в борьбе с «обществом» (какое столкновение и в какой борьбе — это бывает совершенно по-разному в разные эпохи и в разной среде) — вот основная *ситуация романических жанров,* и из нее вытекает все своеобразие творческой концепции жанра... В центре романа — типический герой, находящийся в столкновении с обществом, с общественными традициями и запросами и *изменяющий в этом столкновении* свое внешнее положение и свое внутреннее состояние. Его конфликт со средой может получить большой социальный и идейный смысл, может раскрывать в себе основные коллизии эпохи. Его внутреннее развитие может разрешать большие идейные проблемы, волнующие автора. Все это бывает по-разному, требует разных мотивировок и разных принципов творческого воплощения. Романы романам рознь,— и они могут иметь также разные внешние формы» [1].

В разные исторические эпохи, по мнению Г. Поспелова, возникают «различные содержательные жанровые формы», и проблема жанра «может быть решена лишь при условии различения «внешних» и «внутренних» жанровых форм, при понимании тех исторических их соотношений, которые характерны каждый раз для определенного произведения, творчества, стиля, направления».

«Исторические соотношения», однако, не брались в расчет, когда речь шла о советском романе. Рапповская

---

[1] Г. Н. Поспелов. К вопросу о поэтических жанрах. Доклады и сообщения филологич. ф-та МГУ, вып. 5. М., Изд-во МГУ, 1948, с. 64.

критика видела в романе Шолохова «Тихий Дон» лишь «семейный разрез» жизни и рассматривала этот «разрез» как некритическое восприятие опыта классиков, приводящее к «затушевыванию классовых противоречий». В. Кирпотин видел в «Тихом Доне» только противоречие между движением общественной жизни и стремлением Григория уйти в «частную жизнь»[1].

Первый том трилогии А. Толстого «Хождение по мукам», созданный на базе «художественного метода классиков», также не «разрушал» «рамок семейственности» старого романа, и только в последующих томах писатель вывел своих героев из «кабинета и спальни» в «мир истории», превращая «личного человека» в человека «общественного коллектива»[2].

Автор книги «Роман и народ» английский критик Ральф Фокс справедливо считал, что роман изображает человека через общество, а общество через человека. Ральф Фокс был безусловно неправ, когда называл XX век — веком разложения реалистического романа, «периодом распада традиционной формы», но он был глубоко прав, заметив исторически закономерное усложнение жанровых форм романа, связанных с усложнением современной действительности, с необходимостью выразить ее новое, социалистическое содержание. Фокс указывал на сложности формирования этого жанра в новых условиях. Наиважнейшее в романе «не социальный фон, но сам человек в его многогранности на этом фоне».

«Герой нового эпоса,— писал Р. Фокс,— это человек, в котором нераздельно слиты он сам и сфера его практической деятельности. Он живет и изменяет жизнь. Человек создает сам себя. Надо честно и самокритично признать, что ни советскому роману, ни романам западных революционных писателей, за несколькими редкими исключениями, пока еще не удалось это выразить полностью. Тому есть множество извинений. Сами по себе события — гражданская война в России, строительство социалистической промышленности, революция в жизни крестьянства, борьба против эксплуа-

---

[1] В. Кирпотин. Классическая традиция и советский роман. «Красная новь», 1940, № 11—12, с. 326.

[2] Там же, стр. 325.

тации, сопротивление рабочего класса фашизму — настолько героичны, настолько впечатляющи, что писателю кажется, будто достаточно их просто описать, чтобы они потрясали. Такие произведения действительно часто глубоко волнуют, но не более, чем волнует первоклассная журналистика. Тем самым писатели не обогащают наших знаний о человеке, не расширяют наших способностей познавать и чувствовать»[1].

Основные проблемы романа социалистического реализма поставлены Р. Фоксом в самой общей форме. Он почти не опирается на опыт советского романа. Справедливо считая, что «для того, чтобы появились великие романы, надо, чтобы родились великие романисты», что судьба современных романов «в конечном счете, определяется тем, создан ли в них художественный портрет революционера, в котором слились воедино тип и отдельная личность», Ральф Фокс обращает внимание на негативную сторону этого процесса.

«Наименее правдоподобные фигуры в романах о революции,— пишет Фокс,— сами революционеры. Это верно даже по отношению к самым лучшим из этих романов — книгам таких художников, как Шолохов... Коммунисты — герои Шолохова — энергичные, сильные, волевые люди, они живут, и в них веришь, но тем не менее это фигуры скорее плоскостные, нежели объемные»[2].

Советский роман обретал зрелость в трудных боях за новое искусство. В этих боях складывались и его идейно-художественные особенности, и его жанровые признаки. Прежде всего — советский роман у самой своей колыбели должен был вести неравную борьбу с антиреалистическими романами модернистского типа. «Молодость и несовершенство» советского романа на первых этапах его развития, о чем не раз напоминает Р. Фокс, не только извинительны, но и неизбежны. Советскому роману предстояло пройти сложные пути исканий. Он рос и совершенствовался, извлекая уроки из собственных ошибок, преодолевая исторически обусловленные и закономерные слабости.

---

[1] Р. Фокс. Роман и народ. М., Гослитиздат, 1960, с. 168.
[2] Там же, с. 175, 176—177.

Нет необходимости оспаривать несколько априорное, но справедливое замечание Р. Фокса о том, что социалистические романисты поначалу «весь свой талант и энергию потратили на описание стачки, общественного движения, построения социализма, революции, гражданской войны, упустив из виду, что наиважнейшее — не социальный фон, но сам человек в его многогранности на этом фоне»[1].

Увлеченность событийными ситуациями, деталями меняющегося быта, прямолинейная описательность, хроникальность в дружеском соседстве со схематической обрисовкой образов, с их обнаженной социальной заданностью, плакатной контрастностью, с одной стороны, ученическая забота о прихотливом «рисунке» повествования, искусственном словесном орнаменте, в котором тонула мысль романиста,— с другой, были проявлениями «детской болезни» молодого советского романа.

В советской литературе первых послереволюционных лет самой, пожалуй, активной повествовательной формой, способной быстро откликнуться на революционные перемены, оказалась повесть. Именно этот жанр, не существуя, однако, в «чистом» виде, а охотно включая в себя и нередко комбинируя беллетризированные очерковые описания («Два мира» В. Зазубрина, «Колчаковщина» П. Дорохова), мемуарные элементы («Страда» А. Аросева), натуралистически детализированные дневниковые записи («Голод» С. Семенова), создавал предпосылки для развития романа, прокладывал ему дорогу.

На этом пути был и схематический, безыскусственно хроникальный «пролеткультовский» роман (А. Бибик, П. Бессалько, Н. Степной-Афиногенов), и «орнаментальная», нередко ритмизированная, окрашенная восторженно-романтической аффектацией повесть (Вс. Иванов, Ю. Либединский, А. Малышкин, М. Шагинян), принимавшая переходные к роману формы, и авантюрно-сюжетные романические построения (И. Эренбург, В. Каверин, А. Грин и другие).

В годы становления советской литературы повесть еще прочнее, чем во времена Белинского, соприкаса-

[1] Р. Фокс. Роман и народ. М., Гослитиздат. 1960, с. 167—168.

лась с жанром романа. Территориальные границы между ними стирались. Задуманные как роман повествования еще не становились романом («Два мира» Зазубрина), а очерковые зарисовки приобретали формы повести, тяготеющей к роману («Чапаев» Фурманова). Роман сужался до повести («Голубые пески» Вс. Иванова), а повесть обретала утраченный ею со времени древнерусской литературы эпический размах («Падение Даира» Малышкина).

Поиски новых жанровых образований шли в основном на стыке повести и романа. Изображение внутреннего мира человека, рождавшегося в революционной борьбе, нередко и в повести, и в романе заслонялось динамикой движения «людского потока». Исторические деяния народа представали больше в батальных сценах борьбы, в выявлении основного конфликта — столкновения «двух миров», чем в чувствах и переживаниях героев, динамике «внутреннего развития» личности.

Резкой границы между романом и повестью в принципах изображения человека революции еще не проходило. Если это была слабость молодой литературы, то ее разделяли и повесть, и роман. Вместе с тем эти жанры одновременно обогащались сложными социальными столкновениями революционной эпохи, с широким участием в этой борьбе народных масс, людей, творящих революцию.

Интерес к человеку революции, проявленный еще в повестях и романах Зазубрина, Вс. Иванова, Неверова, Сейфуллиной, Либединского, Фурманова, неизменно углубляется в романах Серафимовича, Федина, Леонова, Гладкова, Фадеева. Советский роман уверенно становится на ту прочную гуманистическую основу, которой всегда славилась русская литература.

Борьба советского романа с антиреалистическими течениями, модернистскими тенденциями, дававшими себя знать особенно в первые послереволюционные годы, тесно связана с освоением реалистических традиций русского классического романа и обогащением их опытом социалистической эпохи. Образ человека, творящего революцию, становился идейно-художественным центром советского романа. Столкновение характеров, выявление богатства внутреннего мира нового челове-

ка, его нравственного обогащения в социально-психологических коллизиях нового времени, обстоятельствах революционной борьбы, было результатом освоения реалистических и гуманистических традиций классического романа и вместе с тем новаторством современного романа. Основные коллизии эпохи, ее большие социальные проблемы раскрывались через «внутреннее развитие» характеров.

Романистов привлекала не сама по себе судьба отдельного человека, изолированная от общества и от истории, а сложные социально-психологические, нравственно-этические проблемы времени, воплощенные в романически развернутых судьбах героев, персонифицирующих народные судьбы.

Чутко откликаясь на бурные социальные перемены и связанные с ними сдвиги в сознании народа, совершившего революцию и строящего советское общество в трудных условиях классовой борьбы, советские романисты довольно широко захватывали проблемы возведения здания социализма в разрушенной гражданской войной, экономически отсталой стране.

Вслед за «Цементом» Гладкова появляется целый цикл так называемых «производственных романов». Романы эти носили нередко очерково-описательный характер, состояли из производственных эпизодов, раскрывавших не столько судьбы людей в строительстве социализма, сколько сами производственные процессы. Подобные «издержки» в становлении современного романа объясняются отсутствием опыта в изображении небывалых жизненных процессов, трудностями художественного освоения проблем современности.

Многим авторам повестей и романов о революции и гражданской войне, созданных в 20-е годы, не удалось подняться на новые художественные высоты и найти ту прочную связь с современностью, которой отмечено было их вступление в литературу.

События революции и гражданской войны продолжали волновать советских романистов. В освоении их они находили новые ракурсы и аспекты. Поднимались подлинно философские проблемы исторического деяния масс, взаимоотношения личности и народа, истории

и человека, рождения новых общественных отношений в процессе борьбы за социализм. Именно здесь были заложены основы социально-философского романа.

В советской литературе конца 20-х годов ведущее место начинает занимать социально-психологический роман с присущим ему острым столкновением характеров, проникновением во внутренний мир героя, «диалектику души». Роман не отказывается от уже накопленного опыта изображения масс, больших людских слоев, от публицистически острых социальных столкновений и сатирических характеристик. Опыт В. Зазубрина, Фурманова, Федина, Гладкова подготовляет появление в 30-е годы социально-публицистического романа («Энергия» Гладкова, «На Востоке» Павленко, «Большой конвейер» Я. Ильина, «Мое поколение» Горбатова, «День второй» Эренбурга и др.).

Историческое осознание горячих событий современности открывает широкие возможности и для художественного освоения исторического прошлого. Складывается жанр советского исторического романа (А. Чапыгин, О. Форш, Ю. Тынянов, А. Толстой). Опираясь на современные открытия, развивается научно-фантастический роман («Аэлита» и «Гиперболоид инженера Гарина» А. Толстого). Возникают первые образцы советского сатирического романа («Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» Ильфа и Петрова). Внутри романа происходят многообразные жанровые образования. Причем, как и в русской классической литературе, различные виды романа не существуют в чистой, изолированной друг от друга форме.

Еще в 30-е годы, когда о современном романе шли нередко бесплодные споры, предметом специального исследования становился советский исторический роман.

Значительно раньше, чем в других типологических образованиях романа, стали наблюдаться процессы, происходившие в историко-биографическом и научно-фантастическом советском романе. Наконец, уже на наших глазах специальному изучению подвергается сатирический роман советских лет, сначала в кругу других сатирических жанров, а затем и самостоятельно.

Изучение жанра советского романа постепенно выходит за пределы общих историко-литературных трудов и монографических очерков об отдельных писателях-романистах. Статья А. С. Бушмина «О ранней советской прозе» (1953), явившись одной из первых попыток систематического изучения целого этапа в развитии советской прозы, ставила и некоторые вопросы, связанные с развитием идей и образов советского романа. С тех пор, правда, к истокам советского романа, к специальному и цельному рассмотрению путей его развития почти не обращались.

Предприняв сравнительно-типологическое исследование советского романа, Л. Ершов пришел к выводу, что «расцвет и широкая дифференциация реалистического романа» в конце 20-х и начале 30-х годов базировались «на основе достижений психологического жанра», что на его почве «вырабатывалась структура крупной прозаической формы, которая стала полнее и глубже передавать сложную диалектику жизни» [1].

Еще в самом начале 20-х годов, когда на дальних окраинах необъятной России гасли последние вспышки гражданской войны, стали появляться произведения, авторы которых явно тяготели к эпическому охвату горячих исторических событий, стремились нарисовать обобщенную панораму революционной эпохи, вскрыть ее узловые конфликты, пока, правда, в событийных столкновениях, в движениях «людских потоков», не вдаваясь в то, как преломлялись эти конфликты внутри человеческой души («Два мира» Зазубрина, «Падение Даира» Малышкина).

Исследуя новаторство «монументальных эпических форм» в советской литературе, А. Упит объясняет историческую закономерность их появления грандиозностью «переворота и преобразований во всех областях жизни многомиллионного народа» [2]. Необходимость по-

---

[1] Л. Ершов. Типология советского романа. «Русская литература», 1962, № 4, с. 14, 19; см. также его кн. «Русский советский роман». Л., «Наука», 1967.

[2] А. Упит. Монументальная форма социалистического реализма. В его кн.: «Литературно-критические статьи». Рига, Латв. Гос. изд-во, 1955, с. 190.

явления жанра романа-эпопеи в молодой литературе ощущалась остро. Эпопейные формы вызывались к жизни небывалыми по своему эпическому размаху и содержанию революционными потрясениями, которые захватили все общественные слои России и оказали стремительное воздействие на судьбы мира.

Вслед за Зазубриным и Малышкиным ищет пути к созданию советской эпопеи Фурманов, роман «Железный поток» создает Серафимович. Писатели стремятся объединить в жанре романа различные его разновидности, усложнить его сюжетно-композиционную структуру, органично сплести в едином повествовании многообразные жизненные процессы.

Трудности рождения советской эпопеи связаны не только с решением сложных композиционных проблем нового жанра, важного для него соотношения массы и героя, поисками эпических обстоятельств и характеров, выработкой стиля эпического повествования. Важно было с художественной зоркостью разглядеть эпохальные явления, *глубоко осмыслить социалистическое содержание* эпохи и преломить ее во внутреннем состоянии человека.

«Лучшие новые произведения советских писателей (напр., Шолохова),— отмечал Р. Роллан в начале 30-х годов,— связаны с великой реалистической традицией прошлого века, в которой воплотилась сущность русского искусства и которую обессмертило мастерство Толстого»[1]. Можно привести десятки других свидетельств крупнейших художников. Все они связывают сложный процесс рождения советской эпопеи с обращением к опыту классиков, прежде всего к опыту Л. Толстого как автора «Войны и мира».

Опираясь на открытия Толстого, осваивая его художественный опыт, советские романисты отражали социалистический характер и содержание своей эпохи, ее небывалое по бурным революционным взрывам и социальным переменам — с массовым участием в них народных слоев — состояние. Р. Роллан справедливо отмечал не только преемственность, но и новизну советского романа-эпопеи, видел, в частности, в «Тихом Доне» волю и разум новой эпохи.

---

[1] R. Rolland. Par la révolution la paix. Paris, 1935, p. 165.

Л. Толстой, как известно, мучительно и долго искал жанровое соответствие грандиозному содержанию «Войны и мира», затруднялся в определении найденной и открытой им новой эпопейной формы. В таком же состоянии находились и советские романисты, трудными и разными дорогами шедшие к созданию советской эпопеи.

«Мое произведение, конечно, выиграло бы,— писал Серафимович о «Железном потоке»,— если бы я дал более широкое полотно, обрисовав и бытовые черты героев. В сущности говоря, персонажи «Железного потока» мало разработаны. В них оттенены только ударные стороны. Если бы я дал большое полотно, разработал бы бытовые черты, показал человека со всех сторон,— вышло бы что-то вроде «Войны и мира» советского времени». Серафимович указывает далее, что он сосредоточился только на освещении «коллективных стремлений и общих переживаний массы», «описывая отдельный поток», не охватывая эпохи «во всей ее необъятной шири» и «смутно лишь представляя себе, в какой бушующий океан вскоре сольются эти октябрьские потоки» [1].

Роман-эпопея не мог пройти мимо опыта, который в трудных исканиях обретали такие художники, как Серафимович. Советские романисты шли и в ширину и в глубину, создавая различные типы эпического повествования — философско-историческое («Жизнь Клима Самгина» М. Горького), лирико-драматическое («Хождение по мукам» А. Толстого), батально-историческое («Россия, кровью умытая» А. Веселого), социально-психологическое («Последний из удэге» А. Фадеева), историко-хроникальное («Севастопольская страда» С. Сергеева-Ценского).

Особое место среди этих повествований занял «Тихий Дон» М. Шолохова — эпическое полотно, отразившее трудные пути народа к социализму, узловые конфликты нашей эпохи на ее переломе, потрясшее своей философской емкостью, драматизмом и трагизмом.

Пути формирования жанра эпопеи в советской литературе до сих пор не изучены, хотя появился целый

---

[1] А. Серафимович. Собр. соч., т. IX. М., Гослитиздат, 1948, с. 177, 178.

ряд специально предпринятых исследований[1], весь пафос которых сосредоточивается, в сущности, на решении одной проблемы — «проблемы отношений и взаимодействия личности и массы».

В оценках современной эпопеи А. Упит исходит из того, что «героем монументальной прозы не может быть ни отдельная личность, ни небольшая группа людей — только коллектив, масса». Сознавая, что в эпопее рисуется не безликая масса, а действия и переживания конкретной личности, А. Упит, однако, признает такой путь «обходным маневром», «окольным путем» соприкосновения «обособленной личности» с массой: «описание личности заслоняет изображение массы»[2]. Масса в эпопее, по его мнению, должна быть на первом плане, а личность, герой — на втором.

«Нанизывание грандиозной вереницы массовых сцен» в трилогии А. Толстого «Хождение по мукам» становится для А. Упита важным фактором признания новаторства автора трилогии как первооткрывателя «монументального реализма», создателя новых изобразительных средств, не имевших традиций в реалистическом наследии прошлого. Трилогия А. Толстого объявляется «первым произведением большого стиля», лучшим историко-социальным и политическим романом-эпопеей о революционной эпохе.

А. Упит, правда, видит в сюжетной ткани и композиции трилогии А. Толстого авантюрные элементы, «эффектные эпизоды» приключенческого романа. Он склонен считать трилогию «монументальной по охвату», а не «по форме построения и по эстетической организации материала»[3].

---

[1] А. Упит. Эпопея о становлении Советского государства. Проблема изображения массы в литературе социалистического реализма. Монументальная форма социалистического реализма. В его кн.: «Литературно-критические статьи». Рига, Латв. Гос. изд-во, 1955, с. 123—162, 163—188, 189—214; Л. Плоткин. Горький и проблема романа-эпопеи. В кн.: «Горький и вопросы советской литературы. Сборник статей». Л., «Сов. писатель», 1956, с. 55—103; Л. Якименко. О советской эпопее. «Звезда», 1956, № 8, с. 146—155; Л. М. Поляк. Жанровые особенности трилогии А. Н. Толстого «Хождение по мукам». «Вестник МГУ. Историко-филологическая серия», 1957, № 1, с. 25—39.

[2] А. Упит. Литературно-критические статьи, с. 163, 164—168.

[3] Там же, с. 159, 160, 198, 191.

«Тихий Дон» Шолохова рассматривается как произведение, ограниченное в сравнении с «Хождением по мукам» «по месту действия и охвату исторических событий». Автор «нигде не отдаляется от побережья Дона». Если достоинством эпопеи А. Толстого становится тот факт, что в ней «сравнительно не много психологических анализов размышлений и переживаний одиночек», то изображение личной жизни и взаимоотношений героев «Тихого Дона» объявляется «изъяном» эпического повествования, потому что приобретает «самостоятельный интерес», не связанный с эпическим сюжетом романа [1].

Признание эпопеи жанром, где центральным героем может быть только масса, пренебрежение к живой человеческой личности, в которой раскрываются судьбы народа и индивидуальность которой совсем не заслоняет, а художественно конкретизирует и типизирует деяния масс в истории, эпохальные конфликты, преломленные во «внутреннем мире» человека, было не чем иным, как эстетическим приспособлением эпопеи к «духу времени», когда считалось, что интересна только одна личность, стоящая в центре истории.

Советский роман прошел сложный путь, от простейших хроникальных структур до подлинно эпических полотен, овладел богатейшим арсеналом различных типологических форм, развивающихся и на современном этапе. Выдвижение романа на одно из центральных мест в советской литературе объясняется требованиями героической эпохи революционных потрясений и строительства нового, социалистического мира. Советский роман в широких обобщениях, развернутых полотнах художественно открывает эту новую эпоху, используя и обогащая неисчерпаемые возможности испытанной романной формы.

«Мне кажется еще,— считает К. Федин,— что русский роман продолжает создаваться, что великие тени русской литературы, которым мы поклоняемся, только указали, куда идти, но еще не исчерпали всего развития. Не говоря о том, что содержание искусства меняется по мере исторического движения, многие извест-

---

[1] А. Упит. Литературно-критические статьи. Рига. Латв. Гос. изд-во, 1955, с. 197, 161, 199.

ные приемы художника не утратили своей действенной силы, и только от писателя зависит дать им жизнь в современности» [1].

На современном этапе своего развития советский роман ищет и прокладывает новые пути изображения действительности, открывая новые композиционные и стилевые возможности и подчиняя весь арсенал романных средств и форм изображению нашей эпохи.

Возникающие то и дело на Западе рассуждения о «старомодности» романа, о необходимости его обновления модернистскими средствами и создания «нового романа» (М. Бютор, А. Роб-Грийе, Н. Саррот, Ф. Мориак) не дали и не могут дать позитивных результатов [2].

Жизненность романа — его реалистическая почва. Выступая на европейском форуме о проблемах современного романа, Шолохов говорил: «Лично для меня вопрос о том, «быть или не быть роману», не стоит, так же, как перед крестьянином не может встать вопрос — «сеять или не сеять хлеб». Вопрос может быть поставлен в иной плоскости: «как сеять и как вырастить урожай получше». Точно так же и для меня, как для романиста, может возникнуть вопрос, как лучше сделать роман, чтобы он с честью послужил моему народу, моим читателям» [3].

Вскоре Шолохов развил эту мысль, заявив в речи по случаю вручения ему Нобелевской премии, что роман «по природе своей представляет самый широкий плацдарм для художника-реалиста»: «И реализм в целом, и реалистический роман опираются на художественный опыт великих мастеров прошлого. Но в своем развитии приобрели существенно новые, глубоко современные черты. Я говорю о реализме, несущем в себе идею обновления жизни, переделки ее на благо человеку. Я говорю, разумеется, о таком реализ-

---

[1] К. Федин. Будущие книги. «Лит. газета», 17 марта 1945 г., № 12, с. 4.

[2] Об этом см. подробнее: С. Великовский. На холостом ходу. «Иностранная литература», 1963, № 1, с. 176—191; Т. Балашова. Споры о «новом романе». «Вопросы литературы», 1963, № 12, с. 96—112; И. Анисимов. Ленинградский диалог о современном романе. «Иностранная литература», 1963, № 11, с. 246—252.

[3] М. Шолохов. С честью послужить народу. «Правда», 6 августа 1963 г., № 218, с. 4.

ме, который мы называем сейчас социалистическим. Его своеобразие в том, что он выражает мировоззрение, не приемлющее ни созерцательности, ни ухода от действительности, зовущее к борьбе за прогресс человечества, дающее возможность постигнуть цели, близкие миллионам людей, осветить им пути борьбы»[1].

Служение художника-реалиста своему народу, созидающему новое общество, активное утверждение его гуманистических идеалов, укрепление веры человечества в будущее, воспитание силой суровой и мужественной правды прекрасного в душах людей — все это открывает большие возможности для прогресса реалистического романа.

В последние годы в советском литературоведении все чаще обращают внимание на процессы возникновения и развития в русской литературе некоторых видовых образований романа (А. И. Белецкий, А. М. Упит, В. В. Кожинов, А. В. Чичерин), возрастает интерес к его теории (В. Д. Днепров, В. В. Кожинов, М. М. Кузнецов и др.), за пределы общих монографических очерков о писателях-романистах выходит и изучение советского романа. Правда, долгое время преимущественное внимание обращается на советский исторический роман, породивший обширную критику, а затем и монографические работы (М. И. Серебрянский, С. М. Петров, Ю. А. Андреев и др.). Подвергаются специальному рассмотрению историко-биографический, научно-фантастический, а затем и сатирический романы (Л. Ф. Ершов, А. З. Вулис). Наконец, появляется двухтомная «История русского советского романа», авторы которой стремятся показать «прежде всего *жанровое многообразие* советского романа, формирование принципиально новых романических жанров, которых не знала литература прошлого, творческие поиски и оправданные художественные эксперименты советских романистов»[2]. Продолжая опыт этого коллективного труда, Л. Ф. Ершов впервые обращается к типологи-

[1] М. Шолохов. Живая сила реализма. «Правда», 12 декабря 1965 г., № 346, с. 6.

[2] «История русского советского романа», кн. I. М.— Л., «Наука», 1965, с. 3—4.

ческому исследованию советского романа, его национальных традиций и новаторства. Объектом его изучения «является не советский роман вообще, а прежде всего социальный роман о современности в различных его видах и формах, без анализа исторического, фантастического, сатирического и других разновидностей крупной прозаической формы» [1].

И все-таки основные этапы развития советского романа не стали еще предметом специального изучения в тесной взаимосвязи с процессами становления и утверждения социалистического реализма, в соотношении развития романа как жанра и реализма как творческого метода.

До недавнего времени, да нередко еще и сегодня на Западе сторонники так называемого «нового романа» склонны провозглашать «кризис» романических форм. Отрицание романа как жанра «исчерпанных возможностей» чаще всего объясняется «кризисом реализма». В этих условиях конкретно-исторический подход к изучению путей развития жанра романа в советской литературе неотделим от углубленного осмысления той борьбы, в которой складывались идейно-художественные особенности, реалистические принципы советского романа. Проблема «роман и революция» явилась при этом отправной позицией изучения романических и близких им повествовательных форм, рождавшихся в процессе раскрытия идей и образов революции и связанных с ними проблем современной действительности. Все другие жанровые образования внутри романа рассматриваются лишь в связи с проблемами романа о современности.

[1] Л. Ф. Ершов. Русский советский роман. Национальные традиции и новаторство. Л., «Наука», 1967, с. 38.

НА ПЕРЕЛОМЕ

I. Революция и позиции писателей. Соотношение поэзии и прозы в годы гражданской войны

„История человечества проделывает в наши дни,— писал В. И. Ленин в начале героического и грозового 1918 года,— один из самых великих, самых трудных поворотов, имеющих необъятное — без малейшего преувеличения можно сказать: всемирно-освободительное — значение» [1].

Восприятие революции как наиболее крутого «из крутых изломов истории», когда «кругом с страшным шумом и треском надламывается и разваливается старое, а рядом в неописуемых муках рождается новое» [2], сказалось в литературных процессах на этом историческом переломе.

В эпохальном размахе и народном характере Великого Октября заложено было и неизбежное обновление литературы новым, революционным содержанием, новыми конфликтами, образами. События революции были велики и значительны, и, чтобы художественно зрело отразить их, нужно было пережить, как утверждали сами писатели, «второе рождение».

Острее всего в эти дни вставал вопрос об отношении писателя к свершившимся событиям, о месте его в революционной борьбе народа. Даже М. Горький, автор рожденного социалистическим опытом романа «Мать» (1907), нелегко определял на этом великом переломе свои позиции. В. И. Ленин писал 31 июля 1919 года Горькому, находившемуся в Петрограде, в окружении интеллигенции «растерянной, отчаивающейся, стону-

[1] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 36, стр. 78.
[2] Там же.

щей, повторяющей старые предрассудки, запуганной и запугивающей себя»:

«Вы поставили себя в положение, в котором непосредственно наблюдать нового в жизни рабочих и крестьян, т. е. 9/10 населения России, Вы *не можете*; в котором Вы вынуждены наблюдать обрывки жизни бывшей столицы, из коей цвет рабочих ушел на фронты и в деревню и где осталось непропорционально много безместной и безработной интеллигенции, *специально* Вас *«осаждающей»*...

Страна живет лихорадкой борьбы против буржуазии всего мира, мстящей бешено за ее свержение. Естественно. За первую советскую республику — первые удары *отовсюду*. Естественно. Тут жить надо либо активным политиком, а если не лежит к политике душа, то как художнику наблюдать, как строят жизнь по-новому там, где нет центра бешеной атаки на столицу, бешеной борьбы с заговорами, бешеной злобы столичной интеллигенции, в деревне или на провинциальной фабрике (или на фронте). Там легко простым наблюдением отделить разложение старого от ростков нового» [1].

Ленинские мысли о позиции писателя, о принципах отбора жизненных наблюдений, об умении видеть типическое в революции, не принимая часть за целое, приобретают исключительно важное значение для понимания основных процессов литературной жизни послереволюционных лет.

Революция размежевала писателей на два лагеря. Иные из прошлых «властителей дум» покинули Родину в самое тяжкое для нее время, другие остались на положении внутренних эмигрантов, не приемлющих революционного перелома в стране. Эти писатели откровенно признавались, что послереволюционная действительность обманула их ожидания, писали о «духовных страданиях интеллигенции в революции», о ее «разочаровании в народе» [2].

Петербургские издания «Вестник литературы», «Летопись Дома литераторов», «Записки мечтателей», «Дом искусств» стали на позиции защиты всего старого в искусстве. Они и составили тот «петербургский»

[1] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 51, стр. 25—26.

[2] «Некрасов и мы». «Вестник литературы», 1921, № 9, с. 2.

«колорит литературного консерватизма» [1], особенностью которого становились мрачные предсказания о гибели русской литературы.

«Яркий день русской литературы сменился сумерками, а революция принесла непроглядную ночь», «Была русская литература, и — нет ее»,— считал «Вестник литературы» и цитировал слова известного писателя, заброшенного судьбой на юг: — «Смерть русской художественной литературе, смерть русскому художнику-писателю — такой приговор вынесла нам русская действительность последних лет».

Е. Замятин, по словам К. Федина [1], пел сквозь слезы «заупокойную русской литературе» [2], в ней он видел «одно только будущее: ее прошлое» [3]. «Безумцы, отшельники, еретики, мечтатели, бунтари, скептики», составлявшие по Замятину цвет русской предреволюционной литературы, замолчали.

Так ли было на самом деле? Тот же «Вестник литературы» сообщал: «Все время находящийся в Петрограде Д. С. Мережковский закончил роман в 4-х частях «Декабристы»... А. И. Куприн написал рассказ «Драгунская молитва»... Ф. К. Сологуб к осени вернулся из костромской усадьбы и снова стал «островитянином». Он закончил свой роман «Заклинательница змей»... А. В. Амфитеатров написал новый роман «Вольная птица»... В. В. Розанов уединился в Сергиевом посаде. Его «Апокалипсиса наших дней» вышло 8 выпусков...» [4]. А. М. Ремизов закончил большую повесть «Ров Львиный», а затем издал роман «В поле блакитном» (1922).

Несмотря на трудности зимы 1919—1920 года, активно работает в Петрограде В. И. Немирович-Данченко. В Москве пишет романы Андрей Белый. Вскоре один за другим выходят его переработанный «Петербург», «Котик Летаев», «Записки чудака», «Московский чудак» и другие романы. Е. Замятин публикует запрещенную царской цензурой повесть «На куличках» (1923), новую повесть «Островитяне», написанную в 1917 году.

Литература, у которой было только «ее прошлое»,

---

[1] «Печать и революция», 1921, кн. 3, с. 290.
[2] «Книга и революция», 1921, № 8—9, с. 85.
[3] «Дом искусств», 1921, № 1, с. 43—45.
[4] «Вестник литературы», 1919, № 1—2, с. 8.

не замолчала даже в дни военной разрухи. Но она и не вмешивалась активно в революционные события, развернувшиеся в стране. «Нельзя не признать, что Революция захватила наших писателей врасплох»,— признавалась «Летопись Дома литераторов» [1].

«Захваченным врасплох» оказался и Е. Замятин, вскрывавший раньше язвы старого мира («Уездное», «На куличках»), а теперь вставший на позиции как раз того брюзжащего интеллигента, о котором В. И. Ленин писал М. Горькому. Изображая гибель старого петербургского интеллигента, Е. Замятин воспринимает народную революцию как возврат к пещерному веку («Пещера»).

Не военная, оказывается, а внутренняя разруха оставила «властителей дум» у «разбитого корыта», когда «явно обозначилось неумение «маститых» не только осознать, но и по старинке описать хотя бы ту же самую разруху — ибо она-то и сидела в них самих, глубоко проев червоточиной их «великие души», душком отдававшие при первых шагах возрождавшейся жизни» [2].

Уже на исходе гражданской войны А. Луначарский заметил, что обывательское брюзжание одних и желчное раздражение других «мешает видеть, что мы переживаем интересную страницу в области художественного творчества, несмотря на его кажущееся оскудение, что огромные массы привлечены к участию в художественной жизни страны, что эта художественная жизнь не замерла, несмотря на страшные препятствия, что она во многих случаях продвинулась вперед и по форме и по содержанию» [3].

Современники и исследователи литературы периода гражданской войны единодушно отмечают невиданный расцвет поэзии, разработку новых тем и образов одновременно с появлением произведений, завершающих старые темы, поиски художественных форм отображения революции писателями старшего поколения (Д. Бедный, В. Маяковский, В. Брюсов, А. Блок, С. Есе-

[1] «Летопись Дома литераторов», 1921, № 4, с. 3.

[2] Ник. Асеев. По морю бумажному. «Красная новь», 1922, № 4, с. 237.

[3] А. Луначарский. Свобода книги и революция. «Печать и революция», 1921, кн. I, с. 6.

нин и другие). Каждый из них искренне и радостно воспевал рождающийся новый мир, но еще не вскрывал его закономерности. Революция представала не столько в динамике конкретных событий и развернутых характеров, сколько в радостном восприятии победившего народа, в восторженном отношении к ней самого поэта.

Формирование новой литературы было сложным и потому, что контуры рождавшегося нового мира проступали еще нечетко, и потому, что неясным было восприятие этого мира писателями, которые искренне стремились художественно освоить его, но нелегко освобождались от старых взглядов и накопленных в прошлом представлений.

«Естественно, что в этих условиях,— пишет Л. И. Тимофеев,— трудно было бы предположить возможность широкого и разностороннего отражения в литературе потока событий революционной действительности в эпическом плане, в развернутой системе характеров и событий. И характер нового человека еще не проявился в достаточной степени многомерно и повсеместно, и еще трудно было уловить закономерности в связи явлений и логику в их развитии. Поэтому понятно, что в первые годы для художественного освоения революции характерно было субъективное ее осмысление, эмоциональное ее восприятие. В литературе доминировало стремление выявить прежде всего отношение писателя к революции, а это вело к развитию лирических жанров»[1].

Поэзия в годы гражданской войны явно преобладала над прозой. Об этом не раз писал Валерий Брюсов: «Поток стихотворных сборников не убывает. Розовые, белые, серые, зеленые, голубые и иные книжки, с размеренными строчками внутри, продолжают рассыпаться по прилавкам книжных магазинов»[2]. О том же говорил и Валериан Полянский (П. И. Лебедев-Полянский): «В грозовые дни революции мы жили преимущественно стихами. Их было так много, что читатель

---

[1] Л. И. Тимофеев. Введение. В кн.: «История русской советской литературы», т. I, 1917—1929. М., «Наука», 1967, с. 18.

[2] В. Брюсов. Среди стихов. «Печать и революция», 1922, кн. 6, с. 290.

томился в ожидании рассказов, повестей, новелл и т. п. О романе он и мечтать не смел»[1].

Еще более откровенно по поводу соотношения в те годы поэзии и прозы высказывались С. Городецкий и А. Воронский. «Поэтов народилось нескончаемое число,— писал Сергей Городецкий.— Талантливые и бездарные, самобытники и шарлатаны, они растут после бури: одни — как цветы, другие — как бурьян»[2]. Отмечая «крайнюю скудость и бедность современной литературной жизни», А. Воронский заявлял: «Со стихами еще так сяк, но с прозой, с рассказами, повестями, романами дело обстоит до крайности плохо»[3].

И все-таки годы гражданской войны отмечены неоднократным обращением к прозаическим жанрам. Активно выступал с очерками и рассказами А. Серафимович: «Волчий выводок» (1918), «Политком» (1919), «Под развесистой клюквой» (1919), «Червячок» (1920), «Глянули» (1921) и другие. Вскоре лучшие из них вошли в его книгу «Революция. Фронт и тыл» (1921) и, собранные вместе, обозначали основные темы и проблемы революции и гражданской войны, вобрали в себя существенные штрихи того портрета человека нового времени, который формировался революцией и уже начал прорисовываться в советской литературе.

Серафимович подмечал то новое, что вносила революция в сознание масс. Он смело призывал взглянуть на всю «громаду совершенного» и увидеть в больших и малых событиях то, что «вынесла вверх революция», увидеть «созидающую, животворящую силу партии».

Очерки и рассказы эти были только подступом к главной книге писателя о революции. Большое полотно о судьбах народа, о росте его революционного сознания — «Железный поток» — уже задумано было в год выхода книги «Революция. Фронт и тыл».

В ивановской газете «Рабочий край» появились первые фронтовые очерки Д. Фурманова: «Пилюгинский бой» (1919), «Уфимский бой» (1919), «Освобождение

---

[1] В. Полянский. Заметки о журналах. «Печать и революция», 1922, кн. 2, с. 380.

[2] С. Городецкий. Обзор областной поэзии. «Красная новь», 1921, № 3, с. 278.

[3] А. Воронский. Литературные отклики. «Красная новь», 1922, кн. 2, с. 265.

Уральска» (1919), «В Семиреченской области» (1920) и другие. На них опирался писатель в работе над повестями «Чапаев» и «Мятеж». В это же время Фурманов создает рассказ «На Черном Ереке» и повесть «Красный десант».

Широко развернулась в Самаре деятельность А. Неверова как рассказчика, очеркиста и публициста. Известны его очерки «В глухих местах» (1918), рассказы «Красноармеец Терехин» (1919), «Марья-большевичка» (1921) и другие. Фрагменты некоторых из них вошли позже в роман А. Неверова «Гуси-лебеди».

В сызранском журнале «Отклики» появился рассказ К. Федина «Счастье» (1919), в котором впервые использованы мотивы, развернутые потом в романе «Города и годы».

Особенно часто с рассказами и очерками выступают писатели, объединенные Пролеткультом (В. Плетнев, С. Обрадович, И. Садофьев, Н. Ляшко, М. Волков, П. Бессалько и другие).

В этих первых опытах молодой прозы заметно стремление запечатлеть те перемены, которые происходили под влиянием революции в сознании и поведении человека. Н. Ляшко в знаменитом «Рассказе о кандалах» (1920) создает образ рабочего-революционера Алексея Аниканова, показывает вдохновляющее влияние революционера на старика отца, на рабочих завода. Звон присланных с каторги кандалов Алексея становится песней о воле.

Кандалы ходили по рукам у рабочих, бережно хранились отцом и друзьями. Когда город заняли белые, офицер выбросил их. Но революция победила, красноармеец нашел кандалы, встряхнул их: «С пылью, с блеклыми травинками и отлетевшей ржавчиной ветер подхватил звон и развеял его по полям» [1].

О том же, как сбрасывали с себя кандалы и выпрямлялись в борьбе за свои права люди, писал и А. Неверов в рассказе «Марья-большевичка». Его Марья разрывает узы семейного рабства и смело идет навстречу новой жизни. Недаром она в волостном Совете «очень уж большевистскую руку держала» [2].

[1] Н. Ляшко. Рассказ о кандалах. М., ГИЗ, 1921, с. 27.

[2] А. Неверов. Марья-большевичка. Рассказы. Самара, ГИЗ, 1922, с. 10.

Но рождение нового мира не нашло еще отражения даже в рассказе этих лет. С. Гусев-Оренбургский, А. Чапыгин, И. Новиков, да и писатели-пролеткультовцы чаще рисовали картины гибели старого мира.

«Старые темы, старые сюжеты, старые характеры легко укладываются в старые, отстоявшиеся жанры. Если в прозе о рождении новой жизни все в становлении, в том числе и жанр: очерк, корреспонденция, «картинка с натуры», «зарисовка на ходу», то в прозе о смерти старого мира — неторопливое повествование в рамках традиционного бытового рассказа, с четкими сюжетными узлами, привычными диалогами» [1].

Очерки и рассказы этих лет, разумеется, намечали лишь контуры отдельных событий и явлений революции и не могли дать цельной, развернутой картины современной жизни в ее революционной динамике. Жизненные ситуации в этих рассказах зарисованы «на ходу», нередко упрощенно. «Картинки с натуры» не претендуют на обобщения, на глубинное раскрытие внутреннего мира нового человека, но они открывают им дорогу, накапливают опыт и наблюдения. К концу гражданской войны стали появляться широкие повествования, задуманные и начатые еще до революции. Тематика и проблематика их, как правило, не выходили за пределы кануна октябрьских потрясений («Катастрофа» П. Бессалько, «Пролетарий» Н. Степного (Афиногенова), «На черной полосе» А. Бибика). Как и некоторые рассказчики (Е. Плетнев, Н. Ляшко и др.), авторы этих произведений нередко повторяли ситуации романа М. Горького «Мать», повествуя о борьбе масс, вдохновленных социалистическими идеалами.

Героическое время властно звало своего художника. Интерес к героике революционной борьбы опирался на растущий опыт революционного движения и определял творческое лицо писателя, пробуждавшего в человеке «гордость самим собой», с первых шагов в литературе не устававшего звать к жизни, к борьбе.

Горький выражал идеи и чаяния пролетариата в тот период, когда складывалось его революционное созна-

---

[1] Л. М. Фарбер. Советская литература первых лет революции. М., «Высшая школа», 1966, с. 187.

ние, когда революционные идеи начинали проникать в народные массы. Формирование нового творческого метода находилось в тесной связи с историческим процессом роста революционного сознания пролетариата и вызывалось необходимостью отражения основных этапов его борьбы.

В романе «Фома Гордеев» (1899) устами Ежова Горький называет людей труда героями эпохи, предвидя, что им принадлежит будущее. В повести «Трое» (1900) уже прослеживается процесс зарождения социалистического сознания в рабочей среде. Появление пьесы «Мещане» (1901) знаменовало новую ступень и в творческом развитии Горького как певца революционного класса, и в развитии всей литературы, искавшей подлинного героя времени и новые творческие принципы изображения современной действительности, ее ведущих тенденций.

Метод социалистического реализма рождался в огне боев первой русской революции. Обогащенный опытом этой революции, Горький и создал роман «Мать», который, по общему мнению нашей литературоведческой науки, стоит у истоков нового творческого метода. Участие народа в революции, рост его организованности и сознательности, цементирующая роль марксистской партии впервые предстают в конкретных исторических конфликтах революционной борьбы.

Идейно-художественная значимость романа Горького — в показе духовного роста участвующего в борьбе революционера, в изображении его как сына своего народа, в раскрытии характера и судьбы Павла Власова в тесном взаимодействии с судьбой народной.

Становление нового творческого метода в русской литературе накануне Октября и в годы гражданской войны сталкивалось с серьезными трудностями. Они были связаны с трудностями накопления революционного опыта и освоения художественных форм отражения революционной деятельности.

Мучительно искали пути преодоления этих трудностей авторы романов «Катастрофа» и «На черной полосе». Выходцы из рабочего класса, они безыскусственно-хроникально изображали фабрично-заводской быт и труд накануне первой русской революции и в тяж-

кие годы реакции, прослеживали рост классовой солидарности рабочих, сложные, подчас не без срывов, поиски революционной правды.

II. Пути освоения романических форм в литературе первых лет Октября. Повести и романы П. Бессалько, А. Бибика, Н. Степного

Когда А. Луначарский писал в 1921 году о том, что «к участию в художественной жизни страны» привлечены широкие массы, что «мы переживаем интересную страницу в области художественного творчества», он имел в виду и роман Алексея Бибика «На черной полосе» (1920) с его яркими картинами из рабочей жизни, и роман Павла Бессалько «Катастрофа» (1918), представляющий серию сцен из истории революционной борьбы на юге России, и цикл его повестей «Детство Кузьки» (1918), «Бессознательным путем» (1918), «К жизни» (1919), созданный в годы гражданской войны.

Н. Степной (Афиногенов) завершает в это время работу над романом «Пролетарий» (1918) и вскоре в романе «Семья» (1921) делает попытку откликнуться уже на самые современные события.

Авторы этих романов были или теоретиками Пролеткульта, или беллетристами, тесно с ним связанными. Но их «пролеткультовские» романы лишены той «планетарности», патетической отвлеченности от конкретных условий революционной борьбы, которые были так характерны для пролеткультовской поэзии первых послереволюционных лет. Уход в «межпланетные пространства» наблюдался, пожалуй, лишь в романах А. Богданова «Красная звезда» (1908) и «Инженер Мэнни» (1912), неоднократно издававшихся в те годы.

В романах Бессалько, Бибика, Степного совсем иные, но не менее заметные идейно-художественные просчеты. Если пафос поэзии первого послеоктябрьского трехлетия определялся эмоциональной атмосферой героической борьбы народа, а романтика — романтикой и патетикой революции, то романы этих лет, тематически обращенные к истокам пролетарской борьбы в России, к изображению рабочего-революционера

«на черной полосе» его жизни, не были овеяны героикой великого Октября.

В. И. Ленин указывал, что не только крестьяне как участники первой русской революции, но и многие рабочие были далеки от осознанного понимания своих исторических задач, участвовали в революционной борьбе стихийно. Революционное сознание трудящихся масс пробуждалось, кристаллизовалось уже в процессе схваток, в практике борьбы со старым миром.

«Пробуждение русского рабочего класса,— писал В. И. Ленин,— его стихийное стремление к знанию, к объединению, к социализму, к борьбе против своих эксплуататоров и угнетателей проявляется с каждым днем все ярче и шире» [1].

С проблемой стихийности и сознательности в революционном движении связана и оценка В. И. Лениным романа Горького «Мать», до сих пор, думается, не осмысленная так глубоко, как необходимо для понимания этого произведения. В. И. Ленин говорил Горькому: «...книга — нужная, много рабочих участвовало в революционном движении несознательно, стихийно, и теперь они прочитают «Мать» с большой пользой для себя» [2].

Пробуждение рабочего класса, самых широких слоев трудящихся масс Горький впервые раскрывал в художественных образах как важнейший социально-исторический процесс. Он его типизировал и в обстоятельствах, и в характерах романа, изобразив этапы борьбы рабочего «как автобиографию класса», революционное время — как новую эпоху в истории, формирование характеров — как характеров революционеров нового типа.

Горький разглядел в жизни не только процесс становления таких людей, как Павел Власов, но и пробуждение в ходе революционной борьбы широких слоев рабочих и крестьянских масс, вступление в эту борьбу верной народу интеллигенции.

Вся художественная структура романа подчинена задаче показать рост рабочего движения в России, про-

---

[1] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 2, стр. 465.

[2] М. Горький. Собр. соч. в 30 томах, т. 17. М., Гослитиздат, 1952, с. 7.

никновение в массы социалистических идей, сплачивающих и ведущих их на организованную, сознательную борьбу за освобождение. В широких картинах социальной жизни, придающих роману героико-эпический характер, в судьбах его главных героев, в смысле их деятельности Горький выражал ведущие тенденции современной эпохи, ее исторические закономерности, перспективы развития.

«Реалистическое образное мышление, основанное на социалистическом опыте»[1], стало методологической основой романа «Мать» и определило главную, по словам Горького, задачу повествования — «поддержать падающий дух сопротивления темным и враждебным силам жизни»[2]. Вот почему В. И. Ленин считал, что «Мать» будет прочитана с большой пользой для себя многими рабочими, участвовавшими в революционном движении стихийно, несознательно. Вот почему он радовался, что Горький поторопился написать такую книгу. Вот почему его похвала — «очень своевременная книга» — была для писателя крайне ценной.

Идеи и образы романа Горького «Мать» оказали заметное воздействие на писателей, особенно на прозаиков, приходивших в литературу из среды рабочих накануне Октября и в первые послереволюционные годы. Но как ни велико было это влияние, пути создания советского романа оказались сложнее. Новая эпоха обогащала те эстетические принципы, у истоков которых стоял роман «Мать».

Весьма показательна судьба «пионера пролетарской прозы» (А. Луначарский) Павла Бессалько. В цикле автобиографических повестей, скрепленных образом Кузьмы Дарова, писатель прослеживал духовный рост рабочего, путь его к революционной борьбе через горькое детство и цепь заблуждений.

Несмотря на отмеченную еще Луначарским «упоенную влюбленность в свой собственный класс», Бессалько не удалось в образе Кузьмы Дарова создать цельный характер, который бы вобрал в себя ведущие черты передового рабочего, революционера.

---

[1] М. Горький. Собр. соч. в 30 томах, т. 27. М., Гослитиздат, 1953, с. 44.

[2] Цит. по кн.: С. Касторский. «Мать» М. Горького. Творческая история повести. Л., ГИХЛ, 1940, с. 6.

Герой Бессалько, озлобленный испытаниями, суровыми ударами жизни, становится на путь стихийного бунтарства. Выросший в мещанской среде мастеровых мелкого частного предприятия, он слепо пробивается через опутавшие его предрассудки.

Бунтарь-одиночка в порыве стихийного протеста душит подвернувшегося под руку солдата, поджигает склады. Оказавшись в тюрьме, Кузьма Даров впервые сталкивается с социал-демократами, прислушивается к их спорам и опять же стихийно становится демократом. В романе «Катастрофа» Даров возглавляет безработных, совершавших убийства в округе. Осуждая всех за бездействие, он выбирает путь индивидуального террора. В повести «К жизни» это уже человек, не только проникшийся слепой ненавистью к интеллигенции, но и утративший веру в людей.

В лучшем романе П. Бессалько «Катастрофа» изображается время, когда после подавления южного восстания и ареста екатеринославских рабочих-вожаков, интеллигенты-попутчики, случайно участвовавшие в революции, отходили от нее. Писатель сталкивает рабочих и интеллигентов, находящихся в тюрьме накануне смертной казни.

«Этот роман, или, вернее, серия сцен из тюремной жизни,— писал А. Луначарский,— с одной стороны объясняет неприязнь Павла к интеллигенции, с другой стороны со всей резкостью ее выражает. Бессалько не мог, не побледнев от негодования, вспомнить, как недостойно вели себя партийные интеллигенты в 906 году в Екатеринославской тюрьме, когда всем заключенным грозила смертная казнь. И эту кошмарную историю он сумел местами с мучительным мастерством перелить на страницы своей мрачной и желчной эпопеи» [1].

В центре романа «Катастрофа» стоит фигура революционера, токаря Прохора. Во время восстания он был правой рукой его руководителя Фомича. После подавления восстания Прохор находит в себе силы возобновить борьбу, помогает семьям арестованных ра-

---

[1] А. Луначарский. Из воспоминаний о почивших борцах за пролетарскую культуру. «Пролетарская культура», 1920, № 13—14, с. 12.

бочих, убеждает оставшихся на воле не падать духом, связывается с революционной интеллигенцией, находящейся за границей.

Но тучи реакции сгущались. Усталому, измученному, почти одинокому революционеру будущее рисовалось в мрачных красках. Схваченный и избитый жандармами, он оказывается в тюрьме, среди своих товарищей, как раз в то время, когда ширится раскол между рабочими и интеллигентами.

Возглавленные инженером Колпинским, интеллигенты в страхе за свою судьбу теряют человеческое достоинство, не только сами отходят от рабочих, но и стремятся отколоть их от Фомича. Колпинский убеждает рабочих, что «горделивое выступление на суде, за которое ратует их пророк, ни к чему не приведет, кроме личного и семейного несчастья».

В разгар этой борьбы появляется Фомич, высокий, деспотически властный старик с желтыми глазами и тонким орлиным носом. Но и ему, вставшему на путь запугиваний, не удается ликвидировать раскол, примирить участников восстания. Даже наиболее стойкий рабочий Кириллов сходит с ума и разбивает голову о стену секретки.

Отравленный ядовитым воздухом тюремной жизни, «не устоял и Проша, жалость к людям расслабила его и сделала непригодным для борьбы», «постепенно умирала благородная, но хрупкая душа, терзаемая тюремными бурями».

Роман завершается трагическими сценами жестокой расправы реакции над восставшими. П. Бессалько видит причину этой катастрофы в расколе и разложении, проникших в среду революционеров, в предательстве попутчиков революции.

И на этот раз писатель не поднялся до глубокого раскрытия мыслей, чувств, действий героя, творящего революцию. Циклу его романов и повестей не суждено было развернуться в цельное повествование и рельефно запечатлеть ведущие тенденции и характеры времени.

Теоретики Пролеткульта в эти годы слишком рискованно и поспешно звали к ломке старых и немедленному созданию новых художественных форм, связывая с пролетарским искусством «ошеломляющую революю-

цию художественных приемов»[1], принципиально важную, по их мнению, для выражения нового содержания эпохи.

Прозаики этого лагеря, охотно поддерживая призывы о необходимости создания «самостоятельной пролетарской культуры», продолжали трудно осваивать традиционные романические формы и робко искали новые конфликты, сюжеты, композиционные и изобразительные средства.

Если роман Бессалько «Катастрофа» — «серия сцен из тюремной жизни», то другие его романы и повести воспринимаются как отдельные эпизоды из биографии рабочего, лишенные стройной композиции, цельных, художественно завершенных характеров. В развертывании повествования Бессалько следовал подчас далеко не лучшим образцам. Он удовлетворялся схематическими образами, подменял динамическое развертывание конфликтов мелодраматическими эффектами, строил повествование по законам авантюрного сюжета, со всеми компонентами его искусственного драматизма.

Значительно более заметное явление в литературе этой поры — романы Алексея Бибика. В них писатель, вышедший из среды рабочих, с большим знанием рисует картины фабрично-заводского труда и быта, будней и борьбы рабочих, сплачивающих свои ряды и протестующих против капиталистического гнета.

В романе «К широкой дороге» (1912) Бибик выступил как талантливый бытописатель рабочей жизни. Рабочий класс представал здесь в борьбе групп и партий, в острых разногласиях с теми, кто разочаровался в революции. Герои романа идут «к широкой дороге» революционной борьбы.

Однако Бибик не сумел нарисовать объемную картину кануна первой русской революции и поры ее размаха, построить эпически развернутое повествование. Бытовые и производственные картины, массовые сцены стачек, митингов, забастовок, вооруженных выступлений крайне слабо увязаны со стержневой линией повествования. Роман «К широкой дороге» — скорее конкретная биография рабочего Игната Пастерняка, чем ти-

---

[1] А. Гастев. О тенденциях пролетарской культуры. «Пролетарская культура», 1919, № 9—10, с. 45.

пизированное изображение путей рабочего класса в начале XX века.

Биография «Игната из Новосёловки» с его сомнениями, тревогами, колебаниями, внутренней драмой стала пружиной сюжетного развертывания романа, определила характер изображения настроений и психологии, быта и борьбы рабочих масс.

Структура повествования в романе «К широкой дороге» диктовалась не многогранными процессами революционной борьбы рабочего класса, а локальной задачей изображения той дороги, которой шел Игнат Пастерняк. Каждая часть романа существует как бы самостоятельно, освещая один из этапов биографии рабочего-революционера. Такое «биографическое» строение еще в большей мере определяет структуру романа «На черной полосе».

«В этом романе,— раскрывает свой замысел А. Бибик,— мое главное внимание уделено противоречию начал общественного и личного, пробужденному глубоким спадом революционной волны 1905 года. Если в романе «К широкой дороге» я хотел показать, как мы, передовые рабочие «первых выпусков» (а с нами и рабочие массы), продирались по лесным тропинкам предрассудков и личного — к широкому пути коллективизма, то в романе «На черной полосе» я хотел показать того же рабочего при сходе с этого пути, хотя бы вынужденном и временном. Я приблизил героя к «последней черте», чтобы показать, что его «падение» не похоже на падение героев Арцыбашева, Сологуба, Вербицкой и т. д. И что революционно-классовая идеология и просто классовая интуиция чего-нибудь стоят в моментах личного, так сказать, обихода» [1].

События во втором романе Бибика развертываются «на черной полосе» реакции, наступившей после поражения первой русской революции. Писатель связывает все, что происходит на одном из заводов после разгрома декабрьского восстания, с обстановкой в стране, когда «реакция прочно встала на ноги», но «гнев измученного и трижды обманутого народа не угасал» — «многие ждали, что пожар запылает вновь».

---

[1] А. Бибик. На черной полосе. Роман. Изд. 5-е, исправл. автором. М., «Новая Москва», 1923, с. 5.

Исторически-конкретное изображение реакции выявляет те типические обстоятельства, в которых действуют герои романа. Толпы рабочих стоят у ворот закрытого завода. Многочисленная масса безработных ропщет, семьи их голодают. Разногласия в среде рабочих все больше нарастают, иные из них уже готовы на всякие уступки.

Бибик мастерски зарисовывает эту волнующуюся толпу рабочих, ее внешний облик, групповой портрет, стихию ее настроений в шумном полилоге выкриков, отливов и приливов в чувствах и поведении. Он вырывает из толпы наиболее яркие лица. В каждой из таких индивидуальностей писатель схватывает настроение различных слоев массы, рисует народ в многоголосии тайных собраний и сходок. И все-таки идейно-композиционный стержень романа не приходится на раскрытие магистральных процессов, связанных с судьбами рабочего класса между двух революций. Увлекаясь изображением скитаний Игната, автор показал лишь «сбои» в жизненном шаге рабочего класса, противоречия «начал общественного и личного», пробужденные спадом революционной волны 1905 года.

Игнат уходит из первого романа с верой в будущую победу рабочих. Входит он в новый роман полный сознанием необходимости продолжения борьбы. Отсталые рабочие осуждают Игната как «главного кашевара» восстания, его ищут жандармы — он среди двух огней, но мужественно ведет борьбу в это мрачное безвременье, разъясняет рабочим правду, отстаивает их интересы, пытается сплотить их разрозненные силы.

Первые же столкновения с настроениями примиренчества, ликвидаторства, проникшими в среду рабочих, тяжело ранят Игната. Он мучительно переживает случаи морального разложения, грубых развлечений в рабочей среде, отказ идти в кружки, разобщенность рабочих, озлобленность некоторых из них, корыстное стремление к собственному благополучию. Эти переживания обостряются семейной драмой, разладом с Ниной, дочерью адвоката, которая участвовала в революции, а теперь занята устройством семейного счастья, хочет оторвать Игната от рабочей среды.

Преследуемый полицией и жандармами, озабоченный личной неустроенностью, сознанием, что его уси-

лия сплотить рабочих не приводят к сколько-нибудь значительным результатам, что в условиях мрачного безвременья нет возможности «загореться ярким пламенем в невероятном напряжении», Игнат отходит от борьбы, мечется в поисках, мучится в раздумьях.

Образ Игната выписан с чутким пониманием его переживаний, согрет эмоциями близкого к нему автора. Бибик более активно, чем в предшествующем романе, стремится проникнуть во внутренний мир героя, сопрягая его самоанализ с авторским отношением к этим переживаниям. Тяга к психологической разработке образа рабочего человека, к созданию художественно цельного характера в его противоречиях, в динамике роста,— безусловно, сильная сторона творческих исканий автора романа «На черной полосе».

Сосредоточивая внимание на противоречиях «начал общественного и личного», Бибик уходит от других не менее значимых конфликтов, от показа революционной перспективы, основных движущих общественных сил, собиравшихся «на черной полосе реакции» к новому удару.

Искусственно ограничив повествование «моментами личного обихода», автор сузил поле наблюдений до изображения биографии одиноко идущего по черной полосе жизни рабочего. Случайные встречи на пути оторванного от своей среды рабочего-революционера диктуют подчас структуру романа, особенно второй его половины.

Бибик считал этот роман незавершенным, отмечая «несоразмеренность» его частей[1]. Но попытка исправить роман лишь усугубила его просчеты. Скитания Игната по Кавказу и особенно пребывание в горах, гостем Михо, посещение свадьбы, описание быта Грузии приобретают самостоятельный характер, не придав роману ни композиционной, ни идейной цельности.

«День сменяется днем,— пишет Бибик,— и каждый день несет какие-то изменения. Их трудно уловить простым глазом, но они — неуклонны, безостановочны. И ясно только одно: чтобы ускорить приход того, желанного, нужно идти ему навстречу».

---

[1] А. Бибик. На черной полосе. Роман. Изд. 5-е, исправл. автором. М., «Новая Москва», 1926, с. 5.

И герой Бибика, несмотря на удары жизни, идет навстречу грядущей буре. Даже на этой черной полосе жизни он не утрачивает своих лучших человеческих качеств. И тогда, когда у него нет возможности вести за собой массы, когда все живое подавляется, прячется в подполье, он несет добро, не жалея себя, помогает им от щедрого сердца. Его тянет к маленьким огонькам в темной ночи. Он полон решимости «вернуться к высоким, как орудия, дымящимся трубам» [1].

Алексей Бибик в здоровой полемике с арцыбашевским «Саниным», сологубовскими «Навьими чарами», писаниями Вербицкой утверждал высокий гуманизм революционной борьбы. Он видел, как «революционность убивается бездействием», и не мог пройти мимо судеб героев, подобных Игнату Пастерняку.

Бибик-романист вошел в советскую литературу как бытописатель жизни и борьбы дореволюционных рабочих. Он не обходил сложные и пестрые стороны этой жизни, видел в ней различные течения, вскрывая семейно-бытовые отношения, осложненные социальной борьбой, противоречиями «начал общественного и личного».

Если Горький рисовал жизнь большого рабочего коллектива, ставил важные проблемы единства народа и его руководителей в революционной борьбе, находя новаторские художественные формы изображения этих процессов, то Бибик сосредоточивался преимущественно на показе отдельной личности, на противоречиях ее духовного роста в мрачные годы реакции. В его романах не хватало «общественного пространства», органически связанного с жизнью и борьбой центрального героя. Бибик строил повествование на эпизодах и сценах, зарисованных в хронологической последовательности, лишенных внутренней динамики.

Автор романа «На черной полосе» шел в русле сложившихся традиций письма. Однако некоторые тенденции звуковой экспрессии, ритмической организации в движении авторской речи, насыщенности ее «индустриальными» сравнениями и метафорами, лирически, эмоционально окрашенными описаниями и образами,

---

[1] А. Бибик. На черной полосе. Роман. Изд. 5-е, исправл. автором. М., «Новая Москва», 1926, с. 259.

связанными со своеобразным миром жизни рабочего, в романах Бибика предвосхищали те языковые искания, те поиски новой стилевой манеры, которые стали характерны для романов 20-х годов.

Бибик, как и Бессалько, не разрабатывал в жанре романа темы и проблемы послеоктябрьской действительности. Одну из первых попыток поставить роман на службу этой задаче сделал Н. Степной (Афиногенов). Правда, он, как отмечал В. Полянский, «не вполне справился со своей задачей». Слишком грандиозны были его замыслы и слишком ограничены средства их выполнения [1].

В романе «Пролетарий» (1908—1918) Н. Степной механически объединяет под одной обложкой «прошлое» и «настоящее» Юлия Кремницына. Из идеализированно мирной обстановки профессионального движения торгово-промышленных служащих герой неожиданно окунается в волны гражданской войны, бушующие в приуральских и поволжских степях.

Строится роман по нехитрому рецепту чередования сцен общественной жизни, пространных книжных рассуждений стороннего наблюдателя событий Юлия и мелодраматических любовных интриг, вписанных в мещански-нудную жизнь степного городка. «Раздвоенная психология» Кремницына иллюстрируется метаниями между «черноземной силой» Марии Мастаевой и притягательной лаской «голубых, васильковых глаз» Полятки Овчинниковой.

«Тут и восторги большевизмом,— писал В. Полянский,— и проклятия, обывательская злоба против него... Тут и наступления и отступления, казни, реквизиции, слезы, жалобы, радости, порывы... Словом, целая картина современности — и радостной и мучительной. Но все это набросано как-то эскизно, торопливо, нервно, местами в прокламационном стиле, местами рядом длинных и скучноватых рассуждений... Чувствуется, что автор спешит и мало работает над своими произведениями, как бы не поспевая за своей торопливой, нервной мыслью».

«Вплотную к современности», по словам А. Неве-

---

[1] В. Полянский. Н. Степной. Пролетарий. «Пролетарская культура», 1920, № 15—16, с. 80.

рова, Н. Степной подошел в романе «Семья» (1921), где задолго до Ф. Гладкова поднял проблемы семьи и общества в период военного коммунизма, сталкивая любовь и долг, порыв к революции и тяжкий быт, призвание и семью.

«Талант бытописателя», «живой темперамент жизнелюба» [1] нельзя не видеть в сценах работы Евгения в провинциальном губнаробразе. В обстановке нужды и лишений тех лет герой романа отдает свои силы просвещению масс. Радость он находит в созидании, в беседах с рабочими, в привлечении к творчеству интеллигенции, в поисках новых форм воспитания, создания единой «коммунальной семьи».

Писатель остро ставит проблему любви и долга. В центре романа конфликт Евгения с Надеждой, которая все больше отрывается от общественной жизни, от выполнения долга перед людьми, творящими новую жизнь. Евгений, занятый идеями «общественного воспитания детей», стремится убедить и Надежду, что «дети должны принадлежать обществу, которое заменит им родителей» [2]. Ссоры в семье усугубляются нежеланием Евгения принять участие в воспитании дочери, в заботах о хлебе и топливе и еще больше разобщают любящих людей. Во время болезни жены Евгений отдает дочь в Дом матери и ребенка, где она погибает.

Замкнутость повествования рамками отдельной семьи, хроникальным описанием событий, происходящих внутри ее, «местами почти протокольная запись действительно происходящего» [3], языковая неряшливость — все это действительно свидетельствовало о торопливости в работе Н. Степного. «Он ближе к натуре, к голому факту,— пишет о Степном Неверов.— У него нет тонкого анализа,— все брошено с маху, в лихорадочном состоянии. Ему некогда сортировать литератур-

---

[1] А. Неверов. Н. Степной. Семья. «Красная новь», 1922, № 5, с. 291.

[2] Н. Степной (Афиногенов). Семья. Роман в трех частях. Самара, ГИЗ, 1922, с. 46.

Во всех случаях, когда имели место различные редакции романов и повестей, ссылки даются только на первые публикации и только один раз.

[3] Е. Лукашевич. Предисловие. В кн.: Н. Степной (Афиногенов). Семья. Самара. ГИЗ, 1922, с. 4.

ный материал, некогда сидеть над рисунком, выбирать цвета и краски. Он весь во власти уличных шумов, звуков, криков, быстро бегущих картин, событий»[1].

Лирические описания Болги, которыми открывается роман и на фоне которых писатель изображает рождение новой семьи, сменяются авторскими отступлениями об осени, сопровождающими наступление раскола в семье. Лиризм первой части романа контрастирует с детализацией серого быта во второй части, показом разрушения семьи в «зимних», завершающих роман главах.

Автор романа «Семья» схватывал отдельные приметы времени, намечал его контуры, но вместо цельных образов современников он зарисовывал «отдельные штрихи, детали характера, иногда очень удачные, верные, но внутренне не объединенные, выхваченные на лету»[2].

Авторы первых послереволюционных романов не всегда умели освоить реалистические традиции, не всегда вбирали то ценное, чего добился русский роман. Обогатить его опыт изображением новых жизненных процессов, вызванных к активной деятельности человеческих характеров, оказалось далеко не всем по плечу. Механически следуя за Горьким в раскрытии идеи преображения человека в революции, ни Бессалько, ни Бибик не поднялись до уровня новаторских идейно-творческих завоеваний автора романа «Мать». Их романы, не озаренные пафосом Октября, замыкали линию общедемократического направления русской дореволюционной литературы.

В первые годы советской власти романические формы осваивались не без издержек. Авторы первых послереволюционных романов оказывались в плену фактов, ограниченных опытом личного участия в предшествующей Октябрю революционной борьбе и терялись перед лицом вздыбленной современности.

«Поэты, певцы, литераторы,— писал Н. Степной (Афиногенов),— найдите краски, найдите звуки, вспомните Одиссею. Очерки, очерки, очерки... Ах, сколько

---

[1] А. Неверов. Писатель и описатель. Самара, «Понизовье», 1922, № 4, с. 47.

[2] Там же, с. 43.

их еще будет впереди! Где же Одиссея, где тот творец, который из этой мягкой глины создаст художественную статую?»

Прямолинейность раскрытия основных социальных конфликтов, уклон в описательность и бытовизм, социологический схематизм образов, дань «социальной патетике» — все это неизбежные издержки на пути освоения жанра романа писателями, тяготевшими к очерковому повествованию. Острота классовых столкновений, обнаженных жизнью, становилась и в романе предельно обнаженной. Попытки в рамках авантюрного сюжета искусственно нагнетать динамизм развертывания конфликта приводили Бессалько к мелодраматической безвкусице. Стремление воссоздать исторически конкретные обстоятельства времени выливалось у Бибика в чисто хроникальную описательность, заслонявшую внутренний мир героя-революционера. На пути к *открытию* этого мира, познанию психологического богатства рабочего человека, приходилось преодолевать схематизм социально-нравственной его характеристики.

Великие революционные перемены в стране давали роману обильный жизненный материал для многопланового повествования. Но жанр в его традиционной форме не был готов охватить это богатство. Трудно осваивая романические формы преимущественно на темах предреволюционных лет, и Бибик, и Бессалько, и Степной не спешили искать активные формы, способные запечатлеть процессы современности.

Поэзия периода гражданской войны оказалась мобильнее и значительно более активно приобщалась к зрелому эпическому отражению революции. Поэмы Д. Бедного «Про землю, про волю, про рабочую долю» (1917), А. Блока «Двенадцать» (1918), В. Маяковского «150. 000 000» (1920) рисовали революцию развернуто, в динамике движения народных масс, вскрывали узловые конфликты революционной действительности и намечали пути развития эпических форм.

Преобладание поэзии над жанрами прозаическими, поэмы над романом в годы гражданской войны было *качественным* преобладанием. При всем этом вряд ли справедливо сосредоточивать внимание лишь на негативных сторонах романа этих лет.

В тех еще далеко не совершенных формах, в каких этот жанр появлялся в годы гражданской войны, уже ставились проблемы массы и руководителя, любви и долга, нравственного обогащения личности, участвующей в народной борьбе за освобождение. Все эти идеи развертывались позже и осваивались советским романом на новой художественной основе.

III. Трансформация романа модернистами. Романы Ф. Сологуба, А. Ремизова, Е. Замятина, А. Белого

Бибик настойчиво напоминал о том, что идейная сущность его романа «На черной полосе» складывалась как противовес романам Арцыбашева, Сологуба, Вербицкой. И он не случайно называл имена этих романистов. Когда один за другим в годы гражданской войны начали появляться такие романы, как «Заклинательница змей» Ф. Сологуба, «В поле блакитном» А. Ремизова, романы А. Белого из его «Эпопеи», стало ясно, что процесс отхода романа от реализма, наметившийся в декадентской литературе кануна Октября, продолжается.

Время «литературного распада» в русской литературе предреволюционных лет М. Горький связывал с пропагандой «идей западной буржуазии»[1], с проникновением на русскую почву аморалистических тенденций буржуазного Запада. В крутом повороте «русской литературы и большей части интеллигенции после 1905—1906 годов от радикализма и демократизма в сторону охраны и защиты буржуазного «порядка» Горький отмечал и процессы, характерные для развития русской действительности. Он считал, что поворот этот произошел не без влияния идей Достоевского[2], оказавшего сильное воздействие и на декадентские искания в русской литературе начала XX века.

Реалистические традиции русской литературы подвергались в это время особенно яростным нападкам. Отход от реалистического романа вел к ускоренному

[1] М. Горький. Собр. соч. в 30 томах, т. 27. М., Гослитиздат, 1953, с. 315.

[2] Там же, с. 314.

распространению бульварно-порнографического чтива. Касаясь романов Мережковского, Сологуба, Розанова, Арцыбашева, Горький говорил прежде всего о реакционной идейной основе их писаний: изображали «космическое бессмысленное бытие личности», проповедовали «эрос в политике», «мистический анархизм», «сластолюбие» [1].

Культ личного наслаждения, «бессмысленности» человеческого существования, аморальности эгоистической личности, свободной от общественного долга, находит наиболее откровенное выражение в писаниях Арцыбашева и в романах, испытавших его влияние, Каменского, Юшкевича, Зайцева.

Религиозно-мистические искания, поэтизация смерти, неверие в разум человека, идеализация буржуазного быта и разгул «жгучих страстей», откровенное смакование «чистых отношений» «свободной любви», особенно в романах Арцыбашева, Вербицкой, Нагродской,— это и есть тот «плацдарм», на котором происходило разрушение жанра. Роман утрачивал гуманистические идеи, превращался в беллетризированное повествование на потребу буржуазно-мещанского читателя.

Критика утверждала, что «особого символического романа не существует». И она была права. Символизм не создал сколько-нибудь значительных образцов этого жанра. Но были попытки разрушить реалистический фундамент романа, создать на декадентско-символистической основе новый жанр и отвести его от актуальных проблем революционной действительности.

Роман лишали живых человеческих характеров, крупных социальных идей. Познание жизни подменялось абстрактно-символистическим видением действительности, характеры — масками, рупорами реакционных идей. Анекдотические ситуации и авантюрные похождения, мистические аллегории и мелодраматические эффекты становились преимущественными особенностями такого романа не только в предреволюционное время, но и в первые годы после Октября.

Вслед за романом «Мелкий бес» (1915) и «Навьи чары» (1916) Федор Сологуб выступил с романом «Заклинательница змей» (1921). Герой этого романа, фабри-

[1] М. Горький. Собр. соч. в 30 томах, т. 27. М., Гослитиздат, 1953, с. 316.

кант Горелов, томим «жаждой обладания» «телом и душою красавицы», работницы своего завода Веры Карпуниной, которой дана «власть чаровать людей и змей».

Чаровница эта готова идти на любые жертвы, лишь бы разбить «хоть одно змеиное гнездо». Она «подманила» своими чарами хитрого фабриканта-змея и добивается передачи его наследства рабочим, чтобы они могли трудиться на себя и пользоваться плодами своего труда.

Страсть Горелова торжествует «над слабостью и над временем». Фабрикант охотно идет на «крушение» «истонченностей жизни», на торжество «жизни первобытной, дикой, простой, грубой и по-звериному здоровой». Он окунается в ее «зовущую стихию» и завещает свои богатства «заклинательнице змей» («не за блуд даю, не за ласку краденую — за любовь»).

Полная мелодраматических эффектов история о том, как погибает от чар работницы всепрощающий фабрикант, как гибнет от руки жениха «заклинательница змей», отодвигает все другие «проблемы» романа. В сконструированной Ф. Сологубом коллизии не остается места жизненным конфликтам. О них скороговоркой сообщается: «на фабриках глухое брожение, готовилась забастовка на экономической почве».

Как и в других романах Ф. Сологуба, натуралистическим изображением надуманных страстей подменяются социальные характеристики. За бытом семьи фабриканта, разложение которой объясняется дурной наследственностью, перепутанными «кольцами судьбы», за биологизмом «жгучих страстей», у Ф. Сологуба неизбежно встает мистический мир «золотой мечты», разрушающий «правду» натуралистически выписанных ситуаций.

Идеи одного из героев романа, юродствующего во Христе «друга народа» Ивана Разина, определяют «философскую бесперспективность» «Заклинательницы змей», отрицают реальный выход из социальных противоречий. Ф. Сологуб вместе с этим своим героем утверждает, что «мечта обманывает человека и приводит его не туда, куда он хотел прийти». И все-таки человек должен идти за этой призрачной мечтой, «исполнять волю того, кто умеет чаровать, как мы, люди, не умеем»:

«Земная жизнь наша — трудный и темный путь в великой пустыне мира, и благословение бога над тем из нас, кому дана мечта, кого ведет мечта. Даже и погибая, он счастлив,— он видел то, чего другим не дано видеть, он отмечен печатью высокого избрания... В темном лесу нет морального закона. Ведь и мы сами, пока живем под железным законом нужды и необходимости, невинны, как подколодные змеи. Нас не осудит Тот, кто сплел нас в змеиный клубок, кто дал нам мало радостей и так много страданий, кто и сам страдает с нами и в нас».

«Сладость и власть очарований», ведущих к тому, чтобы, «ужалив, умереть», «погубив, погибнуть», исполнить фантастически-призрачную мечту и вступить душою «в область совершенного покоя», познать незнаемую на земле радость — таково видение жизни Ф. Сологубом, проникающее во все поры его романа.

Не человеческие характеры, а условные схемы вместо них, рупоры авторской мистической концепции, определяют сущность «Заклинательницы змей» как антиреалистического романа. Герои Сологуба не вступают в сложные психологические взаимодействия, а подчиняются сконструированным внешним действиям, интригующе эффектным ситуациям, игре вымысла, занимательной событийности, далекой от подлинно реалистического отражения действительности. Подчиненность персонажей мелодраматическим эффектам, банальным ситуациям адюльтера сближает роман «Заклинательница змей» с бульварной литературой.

В этом русле складывалась и особая манера письма Сологуба с присущей ей выспренностью речи героев и автора («сонмы грозящих призраков», «пламенные лики», «тоска гнетущих предчувствий», «сладчайший и крепчайший яд»; душевные муки, зажженные «одним костром, пылающим выше небес»; вырывающийся из уст звук, «подобный стону»; «безмолвие смерти», «благостная улыбка»; волнующее тело, «как страстное и чувственное сплетение волнений, очарований и приманок», «влекущее к себе, когда оно скрыто одеждами, и осиянное всем яростным сонмом желаний, когда оно обнажено», «со всем его зноем, со всеми его восторгами и упоениями» и т. п.).

Рядом с Сологубом критика нередко ставила Алексея Ремизова. Смыкаясь с символистами еще в дореволюционных повестях и романах («Пруд», «Часы», «Крестовые сестры»), писатель этот шел в русле декадентских исканий. Как и Сологуб, Ремизов уходил от раскрытия реальных жизненных противоречий. Изображая быт русской провинции, он, подобно Сологубу, густо прослаивал свои романы фантастикой, мистическими видениями, потоком ощущений, галлюцинаций героев.

Ремизов воспринял и довел до крайностей наиболее реакционные идеи Достоевского, рассматривая жизнь как рок, как царство дьявола, бессмысленности человеческого существования. Его герои не только примиряются с ужасами жизни, но и оправдывают свои страдания, наслаждаются ими.

Юродство Ремизова было подмечено еще Корнеем Чуковским. «Положительно можно сказать,— писал он,— что нет на свете такой мерзейшей мерзости, которой не описал бы Ремизов. Стоит только чему-нибудь липкому, склизкому, чадному, смердящему хоть каплей капнуть к нему на страничку, как из этой капли он создаст целый вулкан, целый смерч, закружит и вас и себя в зловонии, в плевках, оплеухах, диком блуде, исступленнейшем сквернословии,— такой вдохновенный поэт сумбура, неистовства, свистопляски!» [1]

«Смрадный мир» ремизовских романов критик объясняет болезненным вниманием романиста к человеческим недугам со всеми их нарывами и чирьями, опухолями и мозолями, язвами и болячками. Ремизов опускает человека в арестантскую парашу и вызывает чувство «вселенской и даже метафизической тошноты». Его герои мечутся «во тьме и грязи».

«Ремизов чувствует гнуснейшие запахи, слышит подлейшие слова, явно видит вихрь событий, людей, дел, страданий и разных чувств, и голова у него идет кругом, и он, как никто в нашей литературе, умеет передать читателю это свое чувство вселенской тошноты, мирового головокружения, и, кружась все сильнее, внушает нам, что весь мир кружится вместе с ним в

[1] К. Чуковский. Книга о современных писателях. СПб, «Шиповник», 1914, с. 141.

такой же вакханалии и что эта-то вакханалия и есть обычное состояние мира»[1].

Созерцая этот мир, Ремизов не только не делает никаких социальных выводов, не только не зовет к торжеству разума, справедливости, но проповедует смирение со страданием. Юродствуя, молясь о спасении своих героев, он все больше уводит их в мир призрачной мистики, нечистых сил, кошмаров и чудовищ, страшных снов. Его герои живут в вечном страхе, забившись в щели, дрожат, как пескари, и вместе с тем они счастливы этими мерзостями и страданиями.

«Глупость, и злость, и подлость — все простит человеку Ремизов,— писал К. Чуковский,— одного он не простит ему: счастья! Тот, кто счастлив,— не человек. Не смейте быть счастливыми, люди. Счастливец непременно и неизбежно есть мерзейшее насекомое — «вошь», и да будет благословен тот всемирный Шутник, который «смеется» над нами и который всегда вместо дачи дает нам тюрьму, вместо бала — каторгу, вместо свадьбы — гроб. Радуйся, зверюга, терзающий нас!»[2]

Эти антигуманистические идеи, как язва разрушавшие ремизовские романы, осложнялись заумным орнаментальным письмом, псевдонародной стилизацией. Не исчезло все это и в послереволюционном творчестве А. Ремизова. В социалистической революции он увидел тот же «обезьяний гик», в гибели близкой его сердцу старозаветной «святой Руси» — гибель России: «Злоба кипит в душе, кипит бессильная... Хочу неволи вместо свободы, хочу рабства вместо братства, хочу уз вместо насилия»[3]. Даже Иванов-Разумник считал, что Ремизов в «Слове о погибели Русской земли» скорбел о гибели «кита самодержавия», пел «анафему русской революции, а значит и народу русскому»[4].

Как истый мракобес, Ремизов оправдывал и возвеличивал зло на земле. Этой идеологией пропитан и его

---

[1] К. Чуковский. Книга о современных писателях. СПб, «Шиповник», 1914, с. 142.

[2] Там же, с. 163.

[3] А. Ремизов. Слово о погибели Русской земли. «Скифы», сб. II, «Скифы», 1918, с. 195, 197.

[4] Иванов-Разумник. Две России. «Скифы», сб. II, «Скифы», 1918, с. 209.

роман «В поле блакитном» (1919—1921). На первый взгляд — это чисто эпигонское произведение, в духе известных русской литературе изображений дворянских усадеб, с несколько традиционным образом дворянской девушки Оли Ильменевой в центре повествования. Но роман Ремизова отличается не только густой поэтизацией старозаветного быта, престольных религиозных обрядов. Как и раньше, бытовая основа его романа убивается миром призрачной мистики, нечистых сил, кошмаров и чудовищ, страшных сновидений, в которые уводятся герои.

Оля Ильменева растет в окружении больных людей, страдает от любви к эпилептику Караулову. Писатель следит за ее эволюцией, подменяя психологию «потоком ощущений», галлюцинацией нездорового человека, изображением страхов и ужасов перед являющимися Ильменевой видениями потусторонней жизни со всеми ее нечистыми силами. Героиню мучат кошмарные сны. Видения навевают мысли о реальности таинственного мира, о пришествии рокового «Страшного суда» и неизбежности смерти, как радостного освобождения от жизни. Писатель смакует эти страдания и вызванные ими религиозные порывы в мир иной.

Герои романа «В поле блакитном» сходят с ума, кончают жизнь самоубийством, их мучат кошмары, страсти, ужасы. Торжество темных сил и в этом романе ведет А. Ремизова к оправданию страдания, как незыблемой основы человеческого существования.

В такой беспросветно пессимистической трактовке жизни с Ремизовым смыкается Е. Замятин, видевший в человеке только одно густое «обезьянье начало», звериное господство плоти. Как писатель Замятин сложился под влиянием Достоевского и Лескова еще до Октября и определился в основном как новеллист. Даже его повести о застойной мещанской провинции — «Уездное» (1912) — и о царском офицерстве, прозябавшем на окраинах России,— «На куличках» (1914),— рисовали жизнь, по-карамазовски воспринятую как страдание, как наслаждение мучениями, в гротескной форме орнаментального сказа.

Сила Замятина как художника проявилась в резко сатирическом изображении российской окуровщины. Но в его реализме, начиная с повести «Уездное», обнаружи-

лись и ущербные стороны. Даже в таких вещах, как «Ловец человеков» и «Островитяне», Замятин не пошел дальше анархического протеста против омеханиченной буржуазной цивилизации. Отравленный пессимизмом, он растерялся перед российской тупостью и косностью. Установка на самоцельную образность вела Замятина к орнаментальности, стилизованной условности, абстрактности, символической аллегоричности. Писатель топил свой талант в вязи модернистского сказа.

Возвратившись в Россию из Англии перед самой Октябрьской революцией, Замятин не захотел увидеть происходящих на родине социальных перемен и от сатиры на царскую действительность обратился к сочинению памфлетов на советское общество. В повести «Пещера» (1920) Замятин решительно порывает с реализмом, становясь на путь символистской фантасмагории. Революционный Петроград времен гражданской войны аллегорически предстает как ледниковая пещера, в которой все неминуемо должно погибнуть, возвратиться к пещерному веку.

Ненависть к революции сильнее всего выразилась в романе Е. Замятина «Мы» (1921—1922), который критика 20-х годов расценила как роман, пропитанный «неподдельным страхом перед социализмом, из идеала становящимся практической будничной проблемой» [1].

В форме фантастического повествования о XXVI веке Замятин изображал коммунистическое общество как казарму «под огромным стеклянным колпаком», как проинтегрированную и омашинизированную жизнь.

Воронский оценивал «Мы» как «самую мрачную и мизантропическую» вещь, ставящую ее автора на антисоветскую плоскость [2]. Вскоре он счел нужным публично заявить: «На очень опасном и бесславном пути Замятин. Нужно это сказать прямо и твердо» [3].

Художественность в этом романе была задушена

---

[1] Роман этот еще в начале 20-х годов вызывал возмущение в литературных кругах, знакомых с ним по рукописи, а когда в 1929 году, почти одновременно с романом Б. Пильняка «Красное дерево», вышел в свет за границей, советская общественность отвернулась от Е. Замятина.

[2] А. Воронский. Литературно-критические статьи. М., «Сов. писатель», 1963, с. 32.

[3] Там же, с. 110.

агиткой, злой фантазией, фантасмагорическим отлетом от жизни. Изображение реального мира подменено сконструированным, абстрактным «социалистическим» миром, населенным аллегорическими фигурами, людьми-номерами, в которых выражен безысходный пессимизм автора, прославлявшего стихию травоядной жизни.

Особенно активно выступал в это время как романист Андрей Белый. Он заново в годы гражданской войны переписывает роман «Петербург», первое издание[1] которого считал черновым вариантом («судьба — спешность срочной работы — не позволила доработать до чистовика»). Переработанное и более чем на треть сокращенное издание «Петербурга» советских лет рассматривается писателем как «новая книга»[2].

Задался Белый и целью создать антропософскую «Эпопею». Он то называл ее «Я», то «Моя жизнь», то считал повесть «Котик Летаев» первой частью романа «Моя жизнь», «Преступление Николая Летаева» — первым томом «Эпопеи», а «Записки чудака» — предисловием-прологом «Эпопеи». Иногда писатель склонен был даже романы «Серебряный голубь» и «Петербург» называть началом «Эпопеи» («медальоны огромной повести»). Последним крупным произведением А. Белого явился роман «Москва».

Формалистическая критика 20-х годов пыталась связать писательский кризис Белого как романиста с кризисом романа как жанра[3]. За кризис жанра выдавалась мировоззренческая сумятица писателя, бежавшего от пугавшей действительности в мир хаоса и мистики, методологическая несостоятельность «ирреального» романа, основанного на идеализме и символистской поэтике, пропитавших содержание, структуру, стиль романов Белого.

«Я есмь Чело Века — вот имя неведомой эпопеи, которую мог бы создать»,— писал А. Белый, имея в виду работу над «Эпопеей»[4]. В основе его художнических

---

[1] Андрей Белый. Петербург. Роман в восьми главах, с прологом. П., 1916, 148+210 с.

[2] Андрей Белый. Петербург, ч. I. М., «Никитинские субботники», 1928, с. 5.

[3] В. Шкловский. О теории прозы. М., «Федерация», 1929, с. 205.

[4] «Записки мечтателей», 1921, № 2—3, с. 121.

воззрений лежала идеалистическая концепция мира как мистического хаоса, которая вела писателя к субъективистскому изображению действительности, к проповеди тенденций, разрушающих роман как реалистическое произведение, его жанровую определенность и композиционную целостность.

«Меня просят быть общедоступнее, уговаривают *упрощать* изложение мыслей,— заявлял А. Белый.— Я отвечаю: если хотите, чтобы я был искренним, позвольте мне быть сложным: так нужно. *Истина проста, но пути к ней страшно сложны. И я невольно отражаю эту сложность*» [1].

Роман «Петербург» — наиболее значительное произведение Андрея Белого. Здесь сквозь символистские изыски пробивается сатирически сочное изображение реакционно-бюрократического Петербурга кануна революции. Историческая конкретность и объективность особенно заметны в гротескной фигуре сенатора Аблеухова, в передаче страха господствующей верхушки России перед надвигающейся революцией. Но дальше этого писатель не пошел, а революционное движение пролетарских «островов» столицы рисовал в искаженном свете.

Реальные ситуации и характеристики, детали предреволюционного быта растворялись в мистической фантасмагории призрачных кошмаров и болезненных галлюцинаций автора и его героев. Реалистическое начало, врывающееся в «Петербург», разрушается субъективистской прихотью художника, для которого реалистическое изображение действительности значительно менее важно, чем «умственная», «мозговая игра», которой он занят и которая вытесняет реальную действительность, выдается за нее.

«Мозговая игра — только маска,— пишет А. Белый,— под этою маскою совершается вторжение в мозг разнообразия сил: и пусть Аполлон Аполлонович соткан из нашего мозга, он сумеет все-таки напугать неким, потрясающим бытием, нападающим ночью. Аттрибутами этого бытия наделен Аполлон Аполлонович; аттрибутами этого бытия наделена вся его мозговая игра».

Вот это «напугать неким, потрясающим бытием»

---

[1] «Вестник литературы», 1921, № 9 (33), с. 15.

(именно неким и именно потрясающим, разумея под ними мистическую таинственность, загадочность, «мозговую игру» болезненной фантазии, подменяющей реальную действительность) составляет содержание романа «Петербург». Не только сенатор Аблеухов, но и его сын Николай, террорист Дудкин, провокатор Морковин, Софья Лихутина, Липпанченко — все это не характеры, а «аттрибуты бытия», маски, созданные «мозговой игрой» и призванные «напугать неким, потрясающим бытием».

Интересное наблюдение об «унылой безгеройности» романов Белого, о подмене героев «потоком сознания» самого автора-повествователя сделано М. Кузнецовым: «Романы Белого есть русская форма — добавим еще: несколько юродивая форма того модернистского романа, что на Западе получил название школы «потока сознания». Определяющим в модернистской школе «потока сознания» выступает крайний субъективизм, болезненно усложненный психологизм, недоверие к действительности, гипертрофированное самосознание, стремление оставить личность как бы один на один с некоей непознаваемой «стихийной силой мира». Отсюда и крайняя усложненность, причудливость, порой уродство формы... Белый был «гастролером этой школы на русской почве, гастролером «инопланетным», ибо в конечном счете все его «новации» оказались чуждыми русской почве. При всем отличии у Белого был тоже свой «поток сознания» — не героя, а автора. Романы Белого лишь по видимости о других, а на самом деле они прежде всего о себе» [1].

Андрей Белый не случайно выносил в название «Эпопеи» свое «Я», рассматривал себя как «Чело Века». В «Котике Летаеве» писателя интересует не повествование о детстве мальчика, а его видения, галлюцинации, выданные за жизненную явь. Еще ярче особенности безгеройного романа прослеживаются в «Записках чудака». Гипертрофированный «поток сознания» автора-повествователя определяет их модернистскую основу.

В. Шкловский считал, что Белый создавал «многоплановое построение, оправдывающее антропософское

---

[1] М. Кузнецов. Социалистический реализм и модернизм. «Новый мир», 1963, № 8, с. 225—226.

учение», но «вместо антропософской многоплановой прозы» дал «прозу орнаментальную»[1]. Суть, очевидно, не во внешнем языковом орнаменте, а в уходе от действительности, в отказе от создания реалистических характеров, в подмене их фантасмагорическим выражением личности повествователя.

«Записки чудака» в сознании самого Белого не представали как роман. От лица читателя, проникшего в «беспорядочно нагроможденные фразы», задается вопрос: «Что же это такое вы нам предлагаете? Это — ни повесть, ни даже дневник, а какие-то не связанные кусочки воспоминаний — и перепрыги...»[2]

В основе «Записок чудака», по мнению писателя,— «событие внутренней важности», и оно «не укладывается в сюжет», подосновой которого является «священное переживание души», «обструганное» «архитектоникой фабулы, архитектоникой стиля». В этом романе Белый предстает «сапожником стиля» в «безритмице» клочков своей взорванной жизни. Назначение книги он видит в «самовыражении» своего «я», своих переживаний, своей философии. Роман для него становится дневником «состоянья сознанья».

Трудно воспринимать «Записки чудака» как чисто автобиографическое повествование о пребывании за границей, в Дорнахе, и о возвращении на родину, с экскурсами и «перепрыгами» в детство и юность. Автора интересуют не детали собственной биографии, а рассуждения «за границей сознания», как он каламбурно, но точно определяет название одной из глав.

«В индивидуальном сознании, в «я» одного человека,— по мнению А. Белого,— картина вселенной, прообраз ее начинаний; и — планов о будущем. Ныне, когда осознали, что «Я» сознавания не есть данное мне индивидуальное «я» — должно бы понять: с той минуты, когда во мне «Я» осознало себя вне условий обычных критериев индивидуального сознавания — материалы сознания того «Я» в виде действий, событий, сознания и переживаний «субъекта», живущего в данное время

---

[1] В. Шкловский. О теории прозы. М., «Федерация», 1929, с. 206—207.

[2] Андрей Белый. Записки чудака, т. I. Москва — Берлин, «Геликон», 1922, с. 62.

в том именно пункте пространства (в углу Базельланда),— события эпохальные»[1].

Через гипертрофированное самосознание писатель стремится передать «картины вселенной», «события эпохальные». Но в романе нет конкретных событий, реальных судеб людей, временных и причинных связей. Мифические и мистические «духовные странствия» личности, парящей над временем, в каком-то космическом пространстве, самоуглубления души, сбросившей тело, витающей за гранью рассудка, вытесняют реальную картину. Цель этой символистической мистики — рассеять сон разбитого мира, «броситься духом *в ничто* и восчувствовать знание *той стороны*».

Фантасмагорический «поток сознания» автора-повествователя, превращенного в некоего Чудака, «идиота», больного страшной болезнью, обусловливает уродливость формы повествования. Сам Белый называл «Записки чудака» «отвратительно-безвкусной» книгой, видел в ней «чудовищные погрешности против стиля, архитектоники, фабулы любого художественного произведения»[2].

Реальный мир пугает Белого своей катастрофичностью, как ураганная, ветровая стихия. Он предстает лишь в своей мимолетности, сумятице. Герои Белого уходят от этого мира в «я» своего разума, позволяющего проникнуть в иной мир, мир космических бурь. Но и разум, в конце концов, бессилен перед непознаваемым миром. Разумное гибнет в его хаосе, как и герой романов Белого, ушедший в собственное «я», в домашние щели, в мир мистической выдумки, интегралов, математических открытий.

У Белого нет живых реалистических характеров. Обычно это тени «эфемерности бытия», появляющиеся из мистического мрака. Главная их болезнь — болезнь сознания, душевная травмированность. «Духовные странствия» для них «тяжелое бремя». Их одиночество, усталость, разочарование, выраженные в символистической образности, отражали тот кризис жизни и сознания, который был характерным явлением эпохи упадка буржуазного сознания.

[1] Андрей Белый. Записки чудака, т. II. Москва — Берлин, «Геликон», 1922, с. 67—68.

[2] Там же, с. 234.

Своих героев Андрей Белый погружает в мистически-загадочные анекдотические ситуации, они диктуют архитектонику повествования. Внутреннее его действие подчинено той же мистической «мозговой игре», субъективным ассоциациям, своевольным прихотям художника и его героев.

Сюжетная разорванность с типичным для символистов смещением плоскостей, бессвязные диалоги, обрывки мыслей из «потока сознания» автора-повествователя, полунамеки, иносказания, парадоксы, каламбуры, анекдоты становятся в романах Белого тем основным строительным материалом, с помощью которого общий поток разорванного сознания скрепляется и создает видимость повествования.

«Абстрактность и неудобочитаемость» своих романов хорошо чувствовал сам Белый. Субъективистские ассоциации, временные «перепрыги», анекдотические и парадоксальные ситуации придают «Запискам чудака» и «Эпопее» хаотическое строение. Автор уже не довольствуется метафорическими рядами как средством композиции, возникающими один за другим «роями» образов, «снами-предчувствиями», «снами-предсказаниями». Он «архитектонизирует» прозу с помощью графических начертаний, усложненного типографского набора, печатая текст, по словам М. Шагинян, «не с обычной последовательностью строк, а какими-то составными зодческими фигурами, колонками, скатами, треугольниками, ступеньками, делая ее *на глаз* строительным элементом композиции» [1].

В «Записках чудака» графически, набором фраз, изображается немецкая мина, готовая ударить в борт корабля, на котором возвращается в Россию автор романа. Причудливые конфигурации «зодческих фигур» своим внешним рисунком должны передавать, по мысли автора, динамику времени.

Отдельные куски повествования нередко связываются звуковыми ассоциациями, своеобразной расстановкой слов, ритмической организацией фраз. «Миф сегодня,— писал А. Белый,— сознание ритма, как прин-

---

[1] М. Шагинян. «Эпопея» Андрея Белого. Морфологические заметки. «Летопись Дома литераторов», 1921, № 1 (1 ноября), с. 2.

ципа объясненья действительности». Он считал, что ломает форму старого времени и заменяет ее новой формой, основным законом которой становится ритм, получающий формальное отражение в стилистике:

«При стилистическом восприятии мы оцелостниваем отдельные элементы в характере связи меж ними; стиль есть возведение к цельности, преломляющей элементы друг в друге; абстрактное представленье о ритме — роднит представленье о средствах и цели, где средства суть части, а целое — цель; целесообразность — абстракция цели»[1].

Если графические начертания в романах Белого понуждали к зрительному восприятию текста, то организация слов звуком требовала восприятия текста из «уха в ухо». Читатель призывался «внутренне произносить текст», следить за его звучанием.

Ритмическая организация повествования становилась для Белого средством магического проникновения в «неведомый» мир. Магия слов все больше вытесняла смысл, приобретала самодовлеющую власть, содержание шло «вплавь» на волнах ритма[2].

От романа к роману усиливалась страсть Белого к словесному шаманству, к заумным словообразованиям, к чисто фонетическому звучанию слов: «За стеклами — там, где туман, висенец оловянный, упал перепорхом снежинок, сварившихся в капельки,— сеянец дождик пошел, моргассинник! Уже с желобов-водохлебов вирухает водяная таль» («Преступление Николая Летаева»); «Уже догорал многоглазый, глазами вещающий, вечер; гласили роскошные просветки воздуха мимо летающих туч, полосатящих небо; стволы необлетнего христианийского парка горели; и светозарили взгляд» («Записки чудака»); «И вот заводнили дожди. И спесивистый высвист деревьев не слышался: лист пообвялся; черные россыпи тлелости — трели мокрелями и коротели деньки, протлевая всплошную чернь теменей; ветер стал ледничать; засеверил подморозка-

---

[1] А. Белый. Дневник писателя. «Россия», 1924, № 2 (II), с. 138, 141.

[2] М. Шагинян. «Эпопея» Андрея Белого. Морфологические заметки. «Летопись Дома литераторов», 1921, № 1 (1 ноября), с. 3.

ми; мокрые дни закрепились уже в холодель...» («Московский чудак»).

Белого считали «монументалистом», писателем большого эпического дарования, создателем «динамической» прозы. Такое мнение было больше недоразумением, чем правдой. Замахиваясь на создание эпопеи, переписывая «Петербург», подходя с разных сторон к эпическому, по его мнению, повествованию о своем «Я», обращаясь к жанру исторического романа и живописуя нравы и быт старой Москвы, Белый не смог вырваться из мира символистической мистики, чтобы, как он предполагал, исчерпав мучившие его темы, перейти к изображению эпохальной послереволюционной действительности. Он все больше заходил в тупик, чему в значительной мере способствовал безудержный произвол в ирреалистической трансформации романических форм.

Созданный модернистскими средствами, роман Белого имел, в отличие от романов Сологуба и Ремизова, свои особенности, свои формальные признаки. При всем этом поиски этих писателей шли в одном русле попыток создания «ирреального романа».

После прочтения «Заклинательницы змей» Сологуба в Доме литераторов было отмечено, что роман полон фантасмагорий, отражающих «метельность» самой жизни. «Разве, в самом деле,— писалось в «Вестнике литературы»,— вся наша жизнь не сплошной «кубок метелей», метелей, смешавших реальное с фантасмагорическим, высокое с пошлым, малое с великим?.. Кубок метелей — сама жизнь, кубок метелей и ее отражение в творчестве Сологуба» [1].

Даже близких символистам критиков, указывающих на связь методов Сологуба и Белого, пугала «какая-то этюдность письма, студийность работы» «эпигонов эстетизма». Их особенно отталкивала «грандиозность» замыслов Белого, «превыспренность идей, вычурный язык, насыщенный новыми словами, которые у автора так же легко сплывают с пера, как срывается непонятный взрослым лепет с детских губ» [2].

[1] Вл. Боцяновский. Ф. К. Сологуб и его новый роман. «Вестник литературы», 1920, № 3 (15), с. 4,5.

[2] Д. Лутохин. Кризис эстетизма. «Вестник литературы», 1921, № 10 (34), с. 5.

Сологуб, Белый и Ремизов писали свои романы «для элиты», как признавался «мастер огромных полотен» Белый[1]. Попытки символистов создать модернистский роман не встретили единодушной поддержки со стороны критики. Уже в самом начале 20-х годов видели, что Андрей Белый «на ложном пути», что «не быть ему глашатаем века своего, ибо век выявляется в созидающих силах своих, а не в уходящих»[2].

Правда, «манера письма» автора романа «Заклинательница змей» еще сохраняла энергию в романах его эпигонов (Н. Архипов, «Темные воды», 1922), особенно в нэповское время возрождения бульварных вкусов (Н. Никандров, «Рынок любви» (1924) и «Путь к женщине» (1926), Р. Ивнев, «Любовь без любви» (1925), Н. Крашенинников, «Целомудрие» (1925) и др.). Но мутные истоки такого романа были совершенно очевидны и не могли определить развития романических форм в советские годы.

Сложнее обстояло с экспериментами Белого и Ремизова. Модернистский роман выдавался его создателями за жанр, соответствующий эпохе больших социальных потрясений. В годы, когда все старое рушилось и начиналось активное строительство нового мира, когда даже русский классический роман объявлялся старомодным, конструктивно устаревшим, модернизм оказался той под рукой находившейся формой, в которую пытались облечь революционное содержание эпохи.

IV. «Бунт метели» и «бунт революции» в романе Б. Пильняка «Голый год»

К исходу гражданской войны появился роман Бориса Пильняка «Голый год» (1920—1921). Автор его вскоре был объявлен «бытописателем революции», хотя, как известно, находился вдалеке от революционных событий. «Революцию прожил в Коломне мешочниче-

---

[1] «Записки мечтателей», 1921, № 4, с. 24.

[2] П. С. Коган. Эпопея Андрея Белого. «Красная новь», 1921, № 4, с. 275.

ством,— сообщает о себе Пильняк,— ездил за мукой и писал рассказы»[1].

В первых книгах рассказов «С последним пароходом» (1918), «Былье» (1920), ученически следуя за Буниным[2], Пильняк писал преимущественно об увядании прошлого, о гибели дворянской усадьбы. Обратившись к событиям послеоктябрьской действительности, он сменил литературные ориентиры и начал изображать революцию как «бунт метели», торжество стихии, хаоса.

«Над степью, Волгой и Саратовом творились метели, скакали снежные кони,— писал Пильняк в рассказе «Наследники»,— творилась революция, такая же, как при Степане Разине, разбойная,— вольная вольница».

В повести «При дверях» (1920) уже все потонуло «в метельном вое»: «Ветер срывался с крыш и кувыркался, кружась в неистовстве, мчался из разворованных пустырей и заборов, снег колыхался, как волны,— надо было не идти, а ползти — в мути снежной, в снежном вихре, в крике, стоне и вое,— в белом мраке, в смертных белых песнях».

Многие из рассказов Пильняка («Коломен-город», «У Николы, что на Белых Колодезях», «Полынь») почти дословно вошли в роман «Голый год», а повесть «При дверях», названная позже «Метелинка», определила тональность «метельного» повествования о «голом годе» революции.

«Темный хмель бунта,— писалось о Пильняке в «Летописи Дома литераторов»,— ударил ему в голову, серные пары, встающие над расщелиною Пифии, одурманили его». Правда, такое изображение революции было встречено сочувственно, названо «подлинным» для уяснения «истинной природы духа Революции»[3]. Вскоре и сам Пильняк и его критики поименовали «духовных отцов» такого ви́дения революции. Ими оказались Андрей Белый и Алексей Ремизов.

---

[1] Б. Пильняк. Моя биография. «Вестник литературы», 1922, № 1, с. 4.

[2] «Я вышел,— утверждает Пильняк,— из Белого и Бунина» («Красная новь», 1924, № 1, с. 3).

[3] П. Губер. Борис Пильняк. «Летопись Дома литераторов», 1921, № 4, 20 декабря, с. 4.

Посвящая «отнюдь не реалистическую» повесть «Третья столица» Ремизову, как мастеру, у которого автор повести, по его словам, «был подмастерьем», Пильняк признавал не только свое формальное родство с антиреалистическими течениями, но и свои идейные связи с ними.

Галлюцинации героев Белого, воспринимавших мир в ураганных, ветровых стихиях, были бегством от действительности, как и уход Ремизова в мир хаоса, безумия и благостной природы и подмена им социальной действительности кошмарной «явью полусонной», мистической фантастикой, словесно-орнаментальной заумью.

Идеализируемая Ремизовым патриархальная «святая Русь» стала для Пильняка идеалом. Всесильная власть застойного быта российских провинций изображалась как извечное начало, не потревоженное даже революцией.

Перенесение на революционную современность принципов бытописания ирреального романа о дореволюционной действительности было поставлено автору «Голого года» в заслугу. В «западнике» Замятине и «славянофиле» Пильняке увидели залог того, что «на Горьком и Андрееве не остановилось развитие русской повести» [1].

Сам «бытописатель революции» рассматривал «Голый год» как «бредни блаженного», посетившего мир «в его минуты роковые», как «живую человеческую кровь живого человека в годы прекрасных российских гроз и половодий» [2]. Если «вступление» в роман — картина прошлого провинциального Ордынина с его обывателями и застойным бытом, то шесть глав «изложения» — зарисовки послереволюционного быта городского и деревенского захолустья, заселенного бывшими, заживо гниющими князьями-сифилитиками и морфинистами, обывателями, занятыми мистическим разгадыванием «пентаграммы»; «светскими барышнями» в разгуле плоти, мужиками-сектантами.

«Не было хлеба. Не было железа. Были голод, смерть, жуть и ужас,— шел девятнадцатый год». Этими

---

[1] «Вестник литературы», 1922, № 2—3, с. 15.

[2] Б. Пильняк. Собр. соч., т. I. М.— Л., ГИЗ, 1929, с. 28.

словами и определяется содержание «Голого года», насыщенного арестами, обысками, мешочничеством, разгулом половых страстей. Это, собственно, роман об озверении людей, одичании страны, зашедшей в тупик, засыпанной метелью революции.

Сильная сторона романа «Голый год» заключалась в сочном бытописании российской окуровщины, ее засасывающей тины, в которой вязли революционные перемены, свершавшиеся в огромной стране. Позиция самого писателя ослаблялась регистрацией бытовых деталей. Голос его тонул в зарисовках захолустья и его обывателей. Повествователь чаще всего смыкался со своими героями и говорил их голосом.

Сапожник-обыватель Семен Зилотов развивает поддержанную автором теорию «скифства». Иссушенный, изъеденный черной магией мозг его возмечтал воссоединить «Восток и Запад», «глупость и мудрость», взбаламученную, мутную, нищую Россию «скрестить с Западом, смешать кровь».

Другой обыватель, Баудек, воспринимает творимую народом революцию как сказку («Разве не сказочен голод и не сказочна смерть? Разве не сказочно умирают города, уходя в семнадцатый век?.. Посмотрите кругом — сказки. Пахнет полынью — потому что сказка»). И Пильняк приходит к утверждению, что революция «прошла свой путь русской нашей сказкой об Иванушке-дурачке».

«Россия. Революция. Метель» — эти слова для Пильняка синонимы. Он выносит их в отдельную главу, итожа «изложение». Отсюда идет уподобление революции стихийным силам природы. Сумасшедший старик Кирилл Ордынин разъясняет, в сущности, авторскую позицию: «Слышишь, как революция воет,— как ведьма и мятель! слушай: — Гвииуу, гвииу! шооя, шоооя... гаау. И леший барабанит: — гла-вбум! глав-вбуумм!.. А ведьмы задом-передом подмахивают: — кварт-хоз! кварт-хоз!.. Леший ярится: нач-эвак! нач-эвак! хму!.. А ветер, а сосны, а снег: — шооя, шооя, шооя... Хмууу... И ветер: — гвиииууу... Слышишь?».

Завершая роман о «голом годе» революции, Б. Пильняк опять перекликается с тем же «сумасшедшим стариком», которому так откровенно дал высказаться: «День бел и неподвижен. А к вечеру метель. И завтра

метель. И воют в метели волки... День бел и неподвижен. А к вечеру метель — злая, январская. Воют волки... Лес стоит строго, как надолбы, и стервами бросается на него метель. Ночь. Не про лес ли и не про метели ли сложена быль-былина о том, как умерли богатыри! Новые и новые метельные стервы бросаются на лесные надолбы, воют, визжат, кричат, ревут по-бабьи в злости, падают дохлые, а за ними еще и еще мчатся стервы, не убывают — прибывают, как головы змея — две за одну сеченую,— а лес стоит, как Илья Муромец».

Революция и гражданская война воспринимались Б. Пильняком как торжество мужицкой, лесной, волчьей стихии. Современные события уподоблялись разинщине, пугачевщине. «Бунт революции» отождествлялся с «бунтом метели», «метельное» движение революции — со стихией крестьянских восстаний прошлых веков.

Неоднократно цитируется в романе слова поэта П. Орешина: «Или — воля голытьбе, или — в поле на столбе». Егорка-знахарь так «философствует» о судьбах России: «Ходила Россия под татарами — была татарская ига. Ходила Россия под немцами — была немецкая ига. Россия сама себе умная... Говорю на собрании: нет никакого интернационала, а есть народная русская революция, бунт и больше ничего. По образу Степана Тимофеевича».

Далекий от революции, Пильняк, по словам А. Неверова, «смотрит на нее из семнадцатого века, из монастырского фолианта, воспринимает революцию «через «философию» провинциальных мудрецов»[1]. Он отрицал революционное содержание эпохи, а бытовую ее сторону подавал в искаженном виде. Даже А. Воронский, объявлявший автора «Голого года» и «Ивана да Марьи» «самым талантливым бытописателем революции», вынужден был признать, что «люди у него похожи на зверей, звери как люди»[2].

Уподобление человеческой жизни звериной, видение ее в инстинктах грубой физиологии характерно и для повести Б. Пильняка «Иван да Марья» (1921). «Заанке-

[1] А. Неверов. Собр. соч., т. 4. Куйбышев, Кн. изд-во, 1958, с. 217.

[2] А. Воронский. Литературные силуэты. Борис Пильняк. «Красная новь», 1922, кн. 4, с. 261, 253.

ченная», «замитингованная» Ксения Ордынина ослеплена «религией пола, религией крови». Для нее «весь мир, вся культура, все человечество», «вся революция» «пронизаны полом».

Облик такой «революционной» России приобретал крайне реакционный смысл. Пильняк все больше сближался с Розановым. Не случайно тот же Воронский видел в физиологии Пильняка «розановскую мистику пола» [1]. Жизнь — по Пильняку — зов полового инстинкта, за торжеством которого наступает гниение и умирание. Она так же физиологична, как и у зверей и, в сущности, бессмысленна.

Роман «Голый год», как и романы Белого, не имеет героев. Подлинный герой Пильняка — «сам автор-резонер» [2]. В романе появляются очень условные фигуры-маски, рупоры его взглядов. Высказавшись, они исчезают. Все многочисленные Ордынины, Андрей Волкович, Семен Зилотов, Оленька Куц, обыватель Сергей Сергеевич, сектант Донат, мужики Кононовы, Иван Колотуров — лишь поименованы. Ни один из них не стал характером.

Правда, Пильняк обещал читателю целую главу о большевиках, поэму о них, но вместо этого дважды повторил рассказ о «знамении времени». И «знамение» это — «кожаные люди в кожаных куртках (большевики!) — каждый в стать, кожаный красавец, каждый крепок, и кудри кольцом под фуражкой на затылок, у каждого крепко обтянуты скулы, складки у губ, движения у каждого утюжны. Из русской рыхлой, корявой народности — отбор. В кожаных куртках — не подмочишь. Так вот знаем, так вот хотим, так вот поставили — баста!».

Здесь впервые в литературе автор романа «Голый год» зарисовывает и внешний облик и даже пытается определить сущность творящего революцию человека, и прежде всего — целеустремленность, волю, убежденность в правоте своего дела. Но эта обобщенная характеристика нового человека выявляет, в сущности, лишь его примитивность, хотя для Пильняка «кожаные лю-

[1] А. Воронский. Литературные силуэты. Борис Пильняк. «Красная новь», 1922, кн. 4, с. 255.

[2] Бор. Пильняк. Статьи и материалы. Л., «Academia», 1928, с. 20.

ди» — лучшие из русской «корявой народности». У большевиков, затянутых в кожу, вытравлены все чувства. В скулах, складках губ, утюжных движениях — одна воля: так вот хотим, и — баста! Они «магýть» только «энергично фукцировать». «Маркса никто из них не читал, должно быть», но бесстрашное слово «расстрелять» произнести или написать может каждый.

Даже тогда, когда Пильняк пытается снять с большевика Архипа Архипова кожаную куртку, он видит под ней лишь жилетку и косоворотку. Нет и у этого большевика своего живого, человеческого чувства. Голый «зов деторождения» объединяет его с Натальей Ордыниной.

Нисколько не интересует Пильняка динамика душевных человеческих движений и переживаний нового человека, все это для его героев «лимонад кисло-сладкий». Большевики, по мнению Пильняка, ничего не принесли с собой в мир, ничего в нем не изменили. Не случайно же большевик Воронов в рассказе «Метель» становится синонимом «метельной стихии» и вместе со своими товарищами намеревается идти «вперед, без дороги, в белую бучу метели!»

Вслед за Белым Пильняк мистически воспринимает жизнь, как хаос, не поддающийся объективному познанию. Словесная его заумь питалась видением хаоса мира в образах «метели», «вьюги», «ветра», орнаментальной стилизацией под старинные обряды, заговоры, сказки, как это делал автор «Посолони» Ремизов.

Тяготея к символически-конденсированному изображению «голого года» революции в разгуле метели, отказываясь от эпически целостного охвата исторического процесса, Пильняк строит повествование на хаотических сдвигах жизненных пластов, ассоциативных зарисовках, нарушающих естественное течение жизни. «Композиционный сумбур», «лоскутная структура» романа Пильняка отмечались даже без пристального изучения «Голого года» [1].

Не логика развития характеров и столкновения антагонистических миров в революционной борьбе, а модернистски косноязычная зарисовка бытовой сцены,

---

[1] Бор. Пильняк. Статьи и материалы. Л., «Academia», 1928, с. 10.

субъективное обыгрывание детали анекдота, обильное цитирование различных документов и книг, переходы в повествовании, обозначенные с помощью графического строения фразы, ее искусственной организации,— вот что выдвигалось на первый план и становилось основным строительным материалом, самоцельным средством достижения эпичности.

Эти формальные поиски Пильняка не передавали сложных процессов революционной эпохи, уводили от объективного познания ее исторических закономерностей. «Голый год» обнажал изъяны модернистского романа, оказавшегося и при соприкосновении с современностью явно нежизнеспособным, непригодным к созданию объемной панорамы жизни в ее движении, столкновении крупных человеческих характеров, в борьбе за торжество новых идеалов и отношений.

V. Основной конфликт эпохи, принципы изображения массы и героя в книге В. Зазубрина «Два мира»

Жанровые особенности романа первых послеоктябрьских лет и не могли сразу четко и определенно выкристаллизоваться. Прошли годы исканий, прежде чем эти особенности выявились и установились жанровые границы. Если лишенные новаторских исканий повествования Бессалько выливались в «серию сцен», а Бибика — в биографию «Игната из Новоселовки», то еще сложнее прокладывались пути к романным формам о революции. Образцов и проторенных дорог здесь не было. Новые жанровые образования определялись теми социальными переменами, которые происходили в России под ударами революции.

Политуправление одной из действующих армий издало в 1921 году «роман в двух частях» Владимира Зазубрина (Зубцова) «Два мира» [1]. Сейчас же после выхода книги в свет А. Луначарский вручил это, по его словам, «чрезвычайно удавшееся» произведение

[1] Вл. Зазубрин. Два мира. Роман в двух частях, ч. I. Иркутск, Издание Пуарма-5 и ВСВО, Действующая армия, 1921, 292 с.

В. И. Ленину. Тогда же и увидел М. Горький «Два мира» на столе В. И. Ленина и сохранил его оценку этой книги: «Очень страшная, жуткая книга: конечно не роман, но хорошая, нужная книга» [1].

Принимая «Два мира» как нужную книгу, В. И. Ленин считал, что это еще «не роман». Затруднялся в определении жанра книги и сам Зазубрин. В последующих изданиях он склонен был определять его как очерки. Писатель хорошо сознавал художественные просчеты и «технические погрешности» книги, созданной в короткое время, еще в ходе борьбы со старым миром: «Политработник и художник не всегда были в ладу. Часто политработник брал верх — художественная сторона работы от этого страдала» [2].

Но даже современный исследователь, подвергающий «Два мира» неосновательно резкой критике, явно не учитывающей обстоятельств времени, породившего книгу, склонен видеть в ней «больше, чем репортаж» — «это не очерки, это некий эмбрион новой формы, это как бы советский «предроман», тяготеющий к эпопее» [3].

Находясь на фронте, В. Зазубрин сумел сделать как раз то, что Ленин советовал Горькому,— «простым наблюдением отделить разложение старого от ростков нового». Автор романа «Два мира» решительно вставал на сторону нового мира, ставил перед собой совершенно конкретную и определенную цель — «дать красноармейской массе просто и понятно написанную вещь о борьбе «двух миров» и использовать агитационную мощь художественного слова» [4].

Основной конфликт эпохи — смертельная схватка двух миров, пафос непримиримости борьбы трудящихся с их классовыми врагами, российскими угнетателями и иностранными интервентами, посягающими на волю и землю,— определил пафос и структуру романа Зазубрина.

Одичание белогвардейских войск, вскрытое писате-

---

[1] Вл. Зазубрин. Два мира. М., 1958, с. 6.

[2] Вл. Зазубрин. Два мира. Очерки. Екатеринбург, «Уралкнига», 1924, с. 3.

[3] М. М. Кузнецов. Советский роман. Очерки. М., Изд-во АН СССР, 1963, с. 150.

[4] Вл. Зазубрин. Два мира. Очерки. Екатеринбург, «Уралкнига», 1924, с. 3.

лем изнутри и в образах колчаковских карателей, и в сценах совершаемых ими изуверств, массовых расстрелов населения[1], было тем особенно острым случаем одичания, которое вызывало неизбежную жестокость мер борьбы со стороны революции.

Колчаковская армия разваливалась, панически бежала под ударами революционных войск и поднимавшихся на борьбу масс. Суровыми красками рисует писатель картину кровавой бойни, жестокого истребления русского народа бесчеловечным, одичавшим врагом революции. И в этой суровой правдивости — сила книги, ее «нужность», «социальная полезность», отмеченные Лениным и Горьким.

По-иному воспринял роман «Два мира» Б. Пильняк. Правдивое изображение дикой расправы белогвардейцев с крестьянами Сибири он посчитал за смешение автором «скотобойни с революцией»[2]. Между тем в романе «Два мира» зверству и одичанию контрреволюции писатель противопоставляет рабочие и крестьянские массы как носителей подлинно революционного гуманизма.

Структура романа определяется эпохальным конфликтом двух миров, развитием повествования в двух планах, связанных с изображением борющихся лагерей. Ужасы колчаковщины сменяются мужеством рабочих и крестьян Сибири. В этом перекрестном изображении столкнувшихся миров все более контрастно по мере нарастания повествования выявляется их противоположность.

В дни острой классовой схватки перед миллионами людей мучительно вставал основной вопрос времени — куда, с кем идти? Зазубрин увидал *гражданскую* войну со всей глубиной присущих ей социальных противо-

---

[1] По словам М. Горького, автор книги «Два мира» с гневом «рисует ужасы колчаковщины, циничную жестокость белых и интервентов», показывая, «как гнусно, с какой ненавистью «защитники русского народа», руководимые Колчаком, истребляли этот народ, как бессмысленно они разрушали его хозяйство». М. Горький считал, что В. Зазубрину удалось «удивительно правдиво» изобразить «дикую расправу белогвардейцев с крестьянами Сибири» (М. Горький. Собр. соч., т. 24. М., Гослитиздат, 1953, с. 464).

[2] Б. Пильняк. Вл. Зазубрин. «Два мира». «Печать и революция», 1922, кн. I, с. 295.

речий, размежевавших даже кровно близких людей — брат шел на брата, сын на отца (гл. IX, «Брат на брата»; гл. XI, «Сын на отца»).

Молодой красноармеец Спирька Хлебников, добровольно вступивший в ряды Красной Армии, полон, как и большинство его товарищей, сознания неизбежности борьбы до победного конца. «Или они нас, или мы их — мира быть не может». Спиридон сталкивается в боях с отцом, унтер-офицером, добровольно ушедшим к белым. Разделенные рекой, они ведут переговоры с разных ее берегов и не находят общего языка, стреляют друг в друга.

«— Спиридон, мерзавец, это ты? — Спирька сразу узнал отца.

— Я, тятя, я!

Красные и белые, с глазами, разгоревшимися от любопытства, смотрели на отца с сыном.

— Это, значит, на отца сынок руку поднял? А? Ты ведь доброволец, щенок?

— Доброволец, тятя!

— Я его дома оставил, думал — матери по хозяйству поможет, а он вот што, против отца пошел!

— Не я, тятя, супротив вас пошел, а вы супротив меня, супротив всего народу с офицерьем сбежали, в холуи к ним записались!

Отец вскипел...

— Прокляну, Спиридон, опомнись!

— Нам на ваше проклятье начхать, тятя!

Отец высоко поднял руку.

— Так будь же проклят ты, руку на отца поднявший! Не сын ты мне больше! Проклят ты, проклят во веки...

— А ведь не пальнешь в тятьку-то, Спирька, чать, жалко.

Кровь бросилась в лицо Спиридону. Он вспомнил, как отец всегда с базара привозил ему пряники, вспомнил, как тот мальчишкой часто таскал его на руках, учил ездить на лошади, провожал с ребятами в ночное.

— Доброволец он, за буржуев, не отец он мне. Проклял он меня. Не отец, так не отец.

Спиридон для чего-то старался заранее мысленно оправдать себя. Сын быстро щелкнул затвором, стал на колено и выстрелил. Отец трясущимися руками

поднял свою винтовку, ответил сыну. Красные и белые молча наблюдали за борьбой».

Не менее драматична и сцена прощания с семьей рабочего Вольнобаева, уходящего на борьбу с Колчаком (гл. XIII, «Во имя грядущего»). В таких картинах писатель достигает значительных обобщений. Передовые рабочие и крестьяне добровольно идут на гражданскую войну «во имя грядущего». Не легко было Вольнобаеву оставлять семью, но, осознавая, как и другие рабочие, свой классовый долг, он вступает в строй уходящих на фронт с глубокой верой, что в смертельной схватке победит новый мир.

Зазубрин стремился широко захватить и запечатлеть судьбы масс в революции, разбуженную энергию творящего ее народа. В романе немало сцен, которые станут основой других романов о народной борьбе в революции. В одной из таких сцен героизм масс раскрывается особенно крупным планом.

Партизаны, израсходовав почти все патроны в боях с колчаковскими карателями, вынуждены отступить в тайгу. Пути отхода отрезаны. Сотни телег с семьями, гурты скота, обозы раненых, подводы с продовольствием и огнеприпасами прижаты к непроходимой стене тайги. Динамика повествования диктуется напряжением боя, пафосом труда людей, полных решимости «прорубиться» через тайгу, уйти из окружения, сохранить силы и вновь вступить в бой с колчаковцами.

Зазубрин рисует скопление массы людей, врезающихся в тайгу, расчищающих дорогу жизни. Бойцы-партизаны, женщины-беженки, старики рубили вековые деревья, «по пояс в ледяной родниковой воде и вязкой тине настилали гати и мостки через таежные ручьи, болотца и речушки». К рассвету поток людей и подвод «заполз в узкую щель просеки», а утром несколько плотов «подняли всю Таежную республику с армией и тихо, покачивая, понесли вниз по течению, к Черной горе».

В это трудное время фигура вожака партизан Григория Жаркова встает во весь рост. Его воля, решимость опираются на волю и доверие масс. «Все хорошо знали железную руку Жаркова, знали, что он не пощадит изменника, но и знали, что зря приказывать и делать он также не будет».

Проявляя незаурядный талант руководителя, Жарков находит единственно верное решение — организовать оборону, принять бой, выйти из окружения. Напрягая силы, ободряя друг друга, партизаны видели Жаркова там, где было трудно.

«— Товарищи, пили! Пили! — Жарков кричал сквозь гром работы, подбадривал бойцов.

— К утру, товарищи, поляну-то очищать надо!

В тайге далеко и на поляне другой Жарков, невидимый, огромный и властный, раскатисто повторял:

— Пили, товарищи! Пили!

Все мысли сосредоточились на одном:

— Пропилить! Пропилить!

— Товарищи, пили!»

Даже тогда, когда партизаны, выйдя из вражеского кольца, расположились на отдых, Жарков тревожно вглядывался в темноту. Он ждал возвращения тех, кому поручил пустить под откос колчаковский поезд.

Зазубрин не ограничивался изображением массы. Он вводил в повествование подлинных героев эпохи, организаторов борьбы масс, вышедших из народа. Писатель был увлечен грандиозным размахом революционных событий, непримиримостью борьбы миров в ее самых суровых и жестоких проявлениях, с ее народным характером, размахом и героикой.

Отдавая преимущественное внимание событийному развитию действия, Зазубрин не встал на путь небрежения к конкретным участникам борьбы, растворения личности в массе. Особенности подлинного героя времени, нового человека были не только верно подмечены им. Рисуя вожака партизан, крестьянина-бедняка Григория Жаркова, питерского токаря, комиссара красноармейского полка Василия Молова, командующего таежным фронтом шахтера Мотыгина, рабочих и крестьян, поднявшихся на борьбу за утверждение нового мира на своей земле, Зазубрин сосредоточил внимание на формировании этих людей, на их прочной связи с главной силой революционного движения — народом.

Зазубрин трудно искал пути художественной индивидуализации и типизации порожденных революцией конфликтов в живых человеческих характерах. Наиболее удался писателю образ поручика Ивана Барановского, прошедший через все повествование и во многом

скрепивший его. Глазами этого честного офицера писатель видит многое из того, что происходит в лагере белых. В его восприятии предстают и батальные картины с их «боевым психозом», и картины разложения колчаковских офицеров, всей белой армии.

Мучительно ищет Барановский ответ на волнующий его вопрос: «Почему люди с такой злобой бьют людей?» Он еще смутно разбирается в происходящих событиях, но в ходе борьбы все глубже начинает понимать, что дело Колчака не правое дело («смутно он начинает чувствовать, что правда на стороне красных»).

В разгар одной из офицерских попоек Барановский разоблачает дешевую клевету на Красную Армию. Офицеры смеются над поручиком, не хотят воспринимать всерьез его чувства и мысли. Барановский становится все больше безразличным к исходу борьбы, в которой участвует. Но он не находит в себе сил «избавиться от скверной роли, навязанной ему судьбой», порвать с колчаковщиной, бежать к красным: «для молодого офицера наступили мучительные дни сомнений и колебаний».

Барановский страшится возмездия и остается в ненавистной ему среде колчаковцев. Захваченный потоком движения разбитой белой армии, по инерции отступает с нею. Больной, совершенно пассивный, наблюдает он бесславный финал белого движения в Сибири.

В конце романа Зазубрин сталкивает пленного офицера Барановского и красного комиссара Молова. Выздоравливая от тифа, они ведут споры о будущем России. Подавленного «гнетущей неизвестностью» Барановского пугает, что «грязь белогвардейщины» смывается кровью. Он еще не знает, найдет ли свое место в новой жизни, «лицемерно хнычет» о любви к ближнему. Ему еще трудно жить «под одним одеялом» с комиссаром Моловым, страстно и убежденно раскрывающим заблудшему интеллигенту правду нового мира.

Увлеченный героикой размаха революции, затронувшей и столкнувшей все классы в острой и непримиримой схватке, Зазубрин рисовал своих героев со слишком ощутимой художественной скупостью и прямолинейностью. Раскрытие эпохального конфликта

двух миров заслоняло внутренний мир участников конкретных жизненных ситуаций, изображенных в романе. События не получали глубокого психологического преломления в мыслях, чувствах и действиях героев.

«На заре развития советской романистики,— пишет Л. Ершов,— ей была присуща, впрочем как и всем остальным видам искусства (кино, театр, живопись, музыка), прямолинейность, истоки которой следует искать не столько в субъективных свойствах художников, сколько в своеобразии переживаемого момента. Полутона, серые и розовые краски — все это ускользало из поля зрения, потому что и глаз творца и восприятие читателя в годы революции направлялись условиями ожесточенной классовой борьбы, в которой все было отдано либо красному, либо белому цвету.

Передовая литература увлекала читателей социальной патетикой, романтикой страстей, горением публицистически обнаженной мысли. Здесь уже было не до «прорисовки» деталей, не до тонкостей психологической нюансировки ситуаций и образов. В таких условиях психологизм не мог не расцениваться как уступка консервативному мышлению художника и зачастую объявлялся разновидностью литературной реакции не только поклонниками пролеткультовских и лефовских теорий, хотя на деле подобные эстетические установки приводили лишь к примитивизации художественной формы: предельная конкретность бытовых эпизодов в подобных случаях нередко соседствовала с высокопарной декларативностью лозунгов» [1].

Интерес автора романа «Два мира» к столкновению социально полярных миров, к раскрытию логики исторического развития — весьма знаменательное явление, находящееся у самых истоков советского романа. Зазубрин тяготел к изображению размаха революции и участия в ней народных масс. В центре повествования — народ как творец исторических событий, судьбы отдельных личностей — выражение судеб народа. Массовые и батальные сцены, развертываясь одна за другой, создавали панораму истории, борьбы двух миров,

[1] Л. Ершов. Типология советского романа. «Рус. литература», 1962, № 4, с. 4.

рождения нового общества в трагедиях и муках гражданской войны.

Защитники модернистского романа пытались все это рассматривать лишь как «формальное новаторство» повествования о революции. «Революция заставила разорвать в повести фабулу,— писал Пильняк,— заставила писать по принципу «смещения планов». Революция заставила в повести оперировать массами,— масса-стихия вошла в «я» органически. То, что не могут оценить старые писатели (а потому молчат или пишут дореволюционно), то, что проделывает небольшая группа талантливой молодежи, изучая материал,— Зазубрин понял инстинктивно. Поэтому у него нет фабулы, а есть куски» [1].

Сюжетно-композиционную организацию повествования В. Зазубрина Пильняк трактовал весьма тенденциозно, видя в разорванности фабулы на «куски» близкий ирреалистическому роману принцип «смещения планов», диктуемый необходимостью выразить «я» массы-стихии, вихревой разворот революции.

На самом же деле в основу романа «Два мира» положен не принцип искусственной разорванности повествования, «метельности» композиции, а логика движения масс в революции, столкновения полярных миров. И здесь Зазубрин шел путями, противоположными модернистам, разрушавшим структуру романического повествования.

Резкая контрастность изображения борющихся лагерей — наиболее обнаженное выражение позиции, диктовавшей не только структуру всего повествования, но и частные его компоненты: принципы столкновения и обрисовки персонажей, контрастные средства характеристики, обусловленные накалом классовой борьбы.

Сюжет представал как совокупность «системы событий», динамика развертывания которых казалась предпочтительнее динамики столкновений и взаимоотношений характеров. Натуралистические зарисовки зыбкого быта революции становились со времени романа «Два мира» «детской болезнью», которую нужно было пережить, прежде чем роман вступил на путь

---

[1] Б. Пильняк. Вл. Зазубрин. «Два мира». «Печать и революция», 1922, кн. I, с. 295.

многостороннего обобщения революционной действительности в психологически емких характерах.

Выхваченные из жизни эпизоды и ситуации, реальные конфликты гражданской войны с одичанием врагов революции и гуманизмом людей, ее творящих, черпающих в революции волю к победе, впервые были запечатлены Зазубриным, «весьма даровитым», по словам Горького, художником. Вступавшие вслед за ним в литературу писатели черпали, как и он, материал из самой жизни, имели возможность по достоинству оценить завоевания и просчеты автора романа «Два мира» и поднять роман, каждый в меру своего таланта, на новые художественные высоты.

СТАНОВЛЕНИЕ ЖАНРА

I. Повесть и роман в начале 20-х годов. Концепция «поэтизации и романтизации» стихийных сил революции и гражданской войны

После окончания гражданской войны хлынул поток повестей и романов о минувших событиях. А. Воронский, только что сетовавший на «скудость и бедность» современной литературы, в которой «до крайности плохо» обстоит дело с повестями и романами, с радостью отметил вступление «в полосу довольно интенсивного литературного оживления» [1].

В конце 1921-го и начале 1922 года появились повести «Партизаны», «Бронепоезд 14-69», «Цветные ветра» Вс. Иванова, «Страда», «Недавние дни» А. Аросева, «Неделя» Ю. Либединского, «Шоколад» А. Тарасова-Родионова, «Андрон Непутевый» А. Неверова, «Перегной» Л. Сейфуллиной, «Рвотный форт» Н. Никитина, «Повольники» А. Яковлева, романы «Голод» С. Семенова, «Мятеж» С. Буданцева. Многие из них были задуманы и частично осуществлены еще в 1919—1920 годах, создавались по горячим следам современности.

Через год фактом литературной жизни стала повесть А. Малышкина «Падение Даира», завершенная в 1921 году, а за ней «Чапаев» Д. Фурманова, «Октябрь» А. Яковлева, «Виринея» Л. Сейфуллиной, «Мать» Ф. Березовского, «Огненный конь» Ф. Гладкова, рома-

[1] А. Воронский. Литературные отклики. «Красная новь», 1923, № 2, с. 333.

ны Вс. Иванова «Голубые пески» (1922—1923), В. Вересаева «В тупике» (1920—1923), А. Неверова «Гуси-лебеди», И. Эренбурга «Жизнь и гибель Николая Курбова», П. Дорохова «Колчаковщина», М. Шагинян «Перемена» и др. А 1924 год ознаменовался выходом в свет романов «Железный поток» А. Серафимовича, «Города и годы» К. Федина, «Ватага» В. Шишкова, повестей «Ветер» Б. Лавренева, «Разлив» А. Фадеева.

Все эти повести и романы рождены революцией, давшей мощный толчок развитию литературы. Создателями их были и уже сложившиеся писатели старшего поколения, и те, кто вступил в литературу перед Октябрем, и, наконец, самые молодые — пришедшие в литературу с фронтов гражданской войны. При всем идейно-творческом своеобразии каждого из них, они несли опыт своего участия в революции, и в исканиях их было много общего. «Мы входили в литературу волна за волной, нас было много,— говорил позже о своем поколении А. Фадеев.— Мы приносили свой личный опыт жизни, свою индивидуальность. Нас соединяло ощущение нового мира, как своего, и любовь к нему» [1].

«Второе рождение» писателей старшего поколения, стремившихся найти свое место в революции, и интенсивный рост тех, кто вступил в литературу перед самой революцией или вскоре после нее, шло необычайно бурно. Это были процессы сложные и нередко противоречивые.

«Старые художники,— писал А. Луначарский,— частью озлобленно отошли от обновления земли, частью растерянно смотрят на нее и больше замечают неубранные еще руины, чем цветущую новую жизнь. Однако есть и такие среди них, которые сделали усилие над собой, и, может быть, без полного внутреннего понимания, но с большой остротою глаза и карандаша зарисовывают сперва дикие для них, а потом все более и более увлекательные формы новой жизни. С другой стороны, из взрыхленной земли выходят и выходят десятками и сотнями новые писатели.

Куда только не бросала их жизнь, чего только они не пережили! В одну неделю испытали они больше, чем

---

[1] А. Фадеев. О советской литературе. «Лит. газета», 2 марта 1949 г., № 18, с. 1.

иной крупный писатель за всю свою жизнь в прошлые годы. Все ужасы войны империалистической, всю многосложность, всю горькую героическую симфонию войны гражданской и одновременно с этим скорбные, потрясающие картины напряжения нашего тыла — для того, чтобы не сдать завоеваний революции во много крат сильнейшему врагу. Почти всякого из них жизнь метала с севера на юг, с востока на запад, красноармейцем ли, советским ли служащим, или перекати-полем, носимым вихрями взбудораженной атмосферы» [1].

Размежевание писателей, как и раньше, шло по их отношению к революции. Радостно встречая «свои», свежие голоса, которые все чаще стали звучать на страницах внутрироссийских журналов, Н. Асеев писал: «...От них тускнеют хрипы и всхлипы полураздавленных победным шествием жизни мечтателей, от них загораются страницы, чадящие и трещащие под бессильным гневом уходящих с арены бывших водителей «русской мысли» [2].

В критике этих лет делались и попытки такое размежевание писателей подменить столкновением «двух потоков — молодое и старое», «вечной коллизией двух поколений», объясняя этим постоянным вагнеровским мотивом «два типа в жизни и в литературе».

«Наша литература торопится отразить современность,— писал И. Лежнев,— и она не смогла обойти коренной противоположности двух поколений. Мастерское изображение старого дает в своем незаконченном романе «В тупике» В. Вересаев. А внутренний ритм молодого являют своими произведениями, своим стилем, самими собой наши молодые писатели, более других — Бор. Пильняк» [3].

Молодое поколение писателей противопоставлялось не только В. Вересаеву, но и всему тому поколению «подготовителей и вещателей революции», гимном которого «была горьковская «Песня о Буревестнике». Причем «знамение наших дней» видели в том, что

---

[1] А. Луначарский. Предисловие. В кн.: Вс. Иванов. Рассказы. М., «Никитинские субботники», 1925, с. VI—VII.

[2] Ник. Асеев. По морю бумажному. «Красная новь», 1922, № 4, с. 237.

[3] И. Лежнев. Два поколения. Два типа. «Россия», 1923, № 5, с. 12, 13.

«старые буревестники общипаны, а молодые орлы оперяваются» [1].

Противопоставление поколений не было чистой случайностью. Если И. Лежнев заявлял, что «расшатанный паровоз не годится на рельсы новой эпохи», имея в виду старшее поколение писателей-революционеров, то Е. Замятин одобрял молодое поколение литераторов за то, что все они, за исключением К. Федина и Вс. Иванова, «сошли с рельс и подскакивают по шпалам», идут «под флагом неореализма». Особое неудовольствие вызывал К. Федин — тем, что крепко держал в руках «путеводитель... старого реализма» и «целиком застрял в Горьком» [2].

Писателям «старого идеологического, душевного, нравственного и бытового уклада», «прошлого поколения» особенно настойчиво противопоставляли «бытописателя революции» Б. Пильняка. Автора романа «Голый год» объявляли выразителем литературы молодого поколения, сформировавшегося «под огненно-ветровым дыханием гражданской войны». И. Лежнев восторженно заявлял, что Б. Пильняк «дал монументальные памятники *русской* революции», «сумел обрести, раскрыть и выявить художественный синтез России и революции», «именно то органическое единство, какое нарастало и развертывалось в метели наших дней» [3].

Столкновение поколений было не чем иным, как попыткой противопоставить «старому реализму» модернистский «неореализм». Критика тех лет представляла Белого, Ремизова и шедшего за ними Пильняка «духовными» учителями молодежи. «Вся современная проза,— писал В. Шкловский о Белом,— носит на себе его следы» [4].

Изображение автором «Голого года» «бунта революции», восприятие ее в духе «метельной» символики Белого и стилизаторской зауми Ремизова, объявлялось чуть ли не основной тенденцией развития современной

---

[1] И. Лежнев. Два поколения. Два типа. «Россия», 1923, № 5, с. 14.

[2] Е. Замятин. Серапионовы братья. «Лит. записки», 1922, № 1, с. 7, 8.

[3] И. Лежнев. Два поколения. Два типа. «Россия», 1923, № 5, с. 13.

[4] В. Шкловский. О теории прозы. М., «Федерация», 1929, с. 207.

прозы. Критику пугало, что некоторые молодые писатели, находясь в полосе исканий, воспринимают традиции Белого и Ремизова «в переработке Пильняка», «откровенно работают под Пильняка» [1].

Вскоре широко распространилось мнение, что основным пороком прозы начала 20-х годов является «поэтизация и романтизация» стихийных сил революции и гражданской войны. В общей форме эту точку зрения впервые высказал еще А. Воронский: «Основная группа советских писателей в полном соответствии со своим мужицким уклоном, восприняла годы гражданской войны как красную, стихийную партизанщину» [2]. С годами его мысль, видоизменяясь, «отшлифовывалась» и потом, как аксиома, стала кочевать по статьям, книгам и учебникам: «поэтизировали разгульную вольницу», «стихийное движение масс в революции», неорганизованного стихийного героя, своевольного человека и т. п. Закрепляя это суждение о «певцах стихийности», которые «не могли дать правдивой художественной картины народного движения в годы гражданской войны», А. Бушмин писал:

«Поэтизация стихийности была одним из проявлений суеверного почитания старины, чего сами писатели, конечно, могли и не осознавать. Стихийная сторона событий гражданской войны была для них, еще не освободившихся от мелкобуржуазных иллюзий, и более понятной, и более приемлемой, и более симпатичной, и, следовательно, более поэтичной. Идеализируя явления партизанщины в революции, они тем самым обнаруживали и свою связь с мелкобуржуазным прошлым, к окончательному разрыву с которым они еще не были подготовлены. Их произведения о гражданской войне, проникнутые пафосом мелкобуржуазной революционной романтики, свидетельствуют о том, что авторы не поняли пролетарской революции, хотя и искренне сочувствовали ей» [3].

[1] В. Ермилов. Проблема живого человека в современной литературе и «Вор» Л. Леонова. «На лит. посту», 1927, № 5—6, с. 69.

[2] А. Воронский. Литературные записки. М., «Круг», 1926, с. 130.

[3] А. С. Бушмин. О ранней советской прозе. В кн.: «Вопросы советской литературы», т. I. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1953, с. 43.

Ранняя советская проза, по мнению А. Бушмина, от «поэтизации» и «романтизации» стихийности шла к утверждению сознательности в революционном движении. Согласно такой концепции роману Л. Леонова «Барсуки» с его «ограниченным реализмом», «схематизмом», «неверным пониманием происходящего» суждено было сыграть своеобразную «буферную роль» между «мелкобуржуазными певцами стихийности», давшими «ранние образцы воплощения в литературе революционной романтики, идущей навстречу социалистическому реализму», и писателями, создавшими цельные образцы социалистического реализма.

Искусственность такого противопоставления становится очевидной при соприкосновении даже с теми фактами, на которые опирается исследователь. Достаточно сказать, что повесть «Чапаев» Д. Фурманова была опубликована в 1923 году, одновременно с повестями «Падение Даира» А. Малышкина и «Октябрь» А. Яковлева; «Железный поток» А. Серафимовича появился в тот же год (1924), что и «Ветер» Б. Лавренева и «Ватага» В. Шишкова; «Разгром» А. Фадеева печатался почти одновременно с романом А. Веселого «Страна родная»; роман Л. Леонова «Барсуки» (1925) стал фактом литературной жизни после выхода в свет «Чапаева» и «Железного потока».

Эти повести и романы не противостоят друг другу, а воплощают различные тенденции в развитии советского романа о движении масс в революции, о их нелегком, сложном и противоречивом пути к осознанному участию в борьбе за переустройство жизни на социалистических началах.

Пути народа в революции и гражданской войне определяли и идейно-тематическое, и художественно-методологическое своеобразие литературы 20-х годов. Советский роман складывался в борьбе с чуждыми национальным традициям антиреалистическими течениями, на основе многообразного отражения специфических особенностей революции, мучительно сложных путей народа к новой жизни. Революция и гражданская война представали в жанрах повести и романа многосторонне, в разных аспектах и ракурсах.

Молодое поколение писателей, обогащенное опытом революционной борьбы, несло в литературу пульс и

дыхание своего времени. Их объединяло искреннее восприятие народной революции, желание сказать о ней правду, показать значительность революционных перемен. Разумеется, как советские художники, они находились в процессе становления. Некоторым из них не чужды и заблуждения в тех поисках, которые они вели по горячим следам минувших событий. Полные стремления передать героический пафос революционного времени, они не всегда улавливали диалектику стихийного и сознательного в освободительном движении масс. Но не всегда учитывают эту диалектику и исследователи литературы, они не учитывают, что «стихийный элемент» представляет из себя, в сущности, не что иное, как *зачаточную форму* сознательности» [1].

«Что стихийность движения есть признак его глубины в массах,— писал В. И. Ленин в статье «Русская революция и гражданская война»,— прочности его корней, его неустранимости, это несомненно. Почвенность пролетарской революции, беспочвенность буржуазной контрреволюции, вот что с точки зрения стихийности движения показывают факты» [2].

Высмеивая в 1919 году немецких филистеров, мечтавших о такой революции, когда бы «массы поднялись *сразу и вполне организованно*», В. И. Ленин утверждал: «Таких революций не бывает и быть не может. Капитализм не был бы капитализмом, если бы он не держал миллионные массы трудящихся, громадное большинство их в угнетении, забитости, нужде, темноте. Капитализм не может рухнуть иначе, как чрез посредство революции, поднимающей в ходе борьбы незатронутые раньше массы. Стихийные взрывы при нарастании революции неизбежны. Ни одной революции без этого не было и быть не может» [3].

Революция поднимала забитые, угнетенные, темные массы в России, остро и мучительно переживавшие «необычайно трудный, крутой излом в истории». От сплошного триумфального шествия большевизма по всей стране молодому советскому государству «пред-

---

[1] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 6, с. 29—30.
[2] Там же, т. 34, с. 217.
[3] Там же, т. 38, с. 393.

стояло перейти к стычке с настоящим международным империализмом в его настоящем враждебном отношении к нам» [1]. Серьезные трудности возникли и во внутренней организации социалистической государственности.

Развитие революции, вступавшей в наиболее опасный и тяжелый фазис, «в полосу тягостных переживаний и даже поражений», зависевших «от всего хода исторических событий», В. И. Ленин называл «трагическим моментом» [2]. Наряду с внешним врагом, вооруженным до зубов империализмом, был еще и опасный тайный враг — «стихия мелкого собственника, живущего одной мыслью: «урвал что можно, а там — хоть трава не расти» [3].

В дни, когда «кругом нередко можно встретить позорное уныние или даже отчаяние», В. И. Ленин напомнил научное пророчество Ф. Энгельса о грядущей всемирной войне, о ее объективных последствиях, среди которых — «голод, эпидемии, всеобщее одичание как войск, так и народных масс, вызванное острой нуждой».

«Мыслима ли многолетняя война без *одичания* как войск, так и народных масс? — спрашивал В. И. Ленин и тут же отвечал: — Конечно, нет. На несколько лет, если не на целое поколение, такое последствие многолетней войны безусловно неизбежно. А наши «человеки в футляре», хлюпики из буржуазной интеллигенции, называющие себя «социал-демократами» и «социалистами», подпевают буржуазии, сваливая проявление одичания или неизбежную жестокость мер борьбы с особенно острыми случаями одичания на революцию,— хотя ясно, как день, что создано это одичание империалистской войной и что никакая революция без долгой борьбы, без ряда жестоких репрессий освободиться от *таких* последствий войны не в состоянии» [4].

«Сплошное триумфальное шествие» большевизма по всей громадной стране в первые три месяца революции, поднимавшей, по словам В. И. Ленина, «в ходе

---

[1] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 36, с. 10.
[2] Там же, с. 232.
[3] Там же, с. 235.
[4] Там же, с. 475.

борьбы незатронутые раньше массы», громадное большинство которых находилось в угнетении, забитости, нужде, темноте, приводило нередко к стихийным взрывам при нарастании революции, к тому, что массы стихийно поднимались на защиту ее завоеваний.

Русская революция — явление многогранное и сложное. В процессе ее развития были и опасные фазисы, и трагические моменты, и полосы «тягостных переживаний, и даже поражений». Коммунисты, оставаясь с массами в самое трудное для них время, неуклонно отстаивали победу сознательности над стихийностью.

Молодая советская литература не могла пройти мимо всех этих жизненных явлений. Она мужественно изображала необычайно крутой поворот в истории, когда со страшным шумом и треском разваливалось старое, а рядом в неописуемых муках рождалось новое. Стихийное движение масс против своих угнетателей, нелегкий, противоречивый путь их к осознанному участию в революции нередко определяли пафос повестей и романов о свершавшихся в России переменах.

Ничем не прикрытая правда тяжкой войны «со всеми ее ужасами», грязью, кровью, смертями, проявлениями «одичания как войск, так и народных масс», как последствий империалистической войны, неизбежная жестокость мер борьбы со стороны революции «с особенно острыми случаями одичания» — все это некоторое время определяло тональность повестей и романов особенно начала 20-х годов. Натуралистичность такого изображения сочеталась с романтическим пафосом справедливости борьбы народа, которому первым довелось «свалить в одном уголке земного шара того дикого зверя, капитализм, который залил землю кровью, довел человечество до голода и одичания и который погибнет неминуемо и скоро, как бы чудовищно зверски ни были проявления его предсмертного неистовства» [1].

Пройдет несколько лет, и М. Горький, окинув хозяйским взглядом русскую литературу конца прошлого века, сделает смелую попытку сравнить ее с тем, что

[1] В. И. Ленин. Поли. собр. соч., т. 36, с. 478.

принесла «молодая наша литература» в смысле широты охвата действительности «тотчас после гражданской войны» [1].

Обращая внимание «на литературу в целом, а не на единичные явления ее», оценивая ряд книг, посвященных изображению войны «со всеми ее ужасами», Горький связывает эти произведения с успехами напряженного строительства нового мира, указывает, что «никогда еще и нигде литература не шла так «нога в ногу» с жизнью, как она идет в наши дни у нас».

«Мы можем законно похвастаться,— писал Горький в статье «О литературе» (1930),— что в целом ряде книг молодые наши писатели давно уже успели и сумели хорошо изобразить войну 1914—1918 годов со всеми ее ужасами. Широко и многими весьма талантливо использован героический и трагический материал гражданской войны. Надолго останутся в новой истории литературы яркие работы Всеволода Иванова, Зазубрина, Фадеева, Михаила Алексеева, Юрия Либединского, Шолохова и десятков других авторов,— вместе они дали широкую, правдивую и талантливейшую картину гражданской войны» [2].

В этих произведениях Горький видит и героику в изображении больших революционных событий, и талантливое использование «трагического материала гражданской войны», отмечает и широту повествования и правдивость изображения. Горький ставит в связь произведения таких различных писателей начала 20-х годов, как В. Зазубрин, Вс. Иванов, Ю. Либединский, и вступивших в литературу вслед за ними Михаила Алексеева, Фадеева, Шолохова.

«Я считаю,— продолжает Горький,— промахом нашей критики тот факт, что она не дала должной и необходимой оценки книг, посвященных теме войны гражданской, всей работе писателей над этим материалом. Я говорю об идеологической и технической оценке всей массы книг о гражданской войне... Критика берет отдельную книгу и оперирует над нею более или менее хирургически. Но говорить о литераторе — это

---

[1] М. Горький. Собр. соч. в 30 томах, т. 25. М., Гослитиздат, 1953, с. 250.

[2] Там же, с. 253.

еще не значит говорить о литературе, и далеко не все болезни излечиваются хирургами. Отрывая, отрезая ту или иную книгу от общей массы литературы, критика индивидуализирует автора и суживает тему — общую у него со многими другими авторами. К теме гражданской войны следует подходить иначе, более исторично и шире»[1].

Эта задача, поставленная Горьким,— следует прямо сказать,— остается актуальной и по настоящий день. Горький напоминает о времени, когда молодую советскую литературу упрекали в том, что она «не создала крупных произведений», равных, скажем, «Войне и миру». Считая такие требования преждевременными, Горький напоминает, что «о французской революции конца XVIII века начали писать в половине XIX века, после того, как не только погас ее огонь, но и угли покрылись холодным пеплом мещанского благополучия»[2].

Молодая литература молодой Страны Советов не знала такой дистанции. Она шла вслед революции, пристально всматриваясь даже в зыбкий ее быт. На современном материале складывался и жанр советского романа. Правда, произведения, созданные в конце гражданской войны и в самом начале 20-х годов, не были еще романами в полном смысле этого слова. Основной жанр определялся в эти годы как жанр повести, романа-очерка. Но авторы их уже чувствовали, что «повествование» о революции не укладывается в традиционные жанровые рамки ни повести, ни романа.

Героические и трагические события революции и гражданской войны, широкое и активное участие в них народных масс — сама революционная действительность раздвигала рамки традиционной повести. Отображая новую жизнь, новые конфликты, новый быт, новых людей, вызванных революцией к активной жизни, повесть вела смелую «разведку боем», поиски жанра, способного запечатлеть во всем сложном многообразии большие эпохальные события.

---

[1] М. Горький. Собр. соч. в 30 томах, т. 25. М., Гослитиздат, 1953, с. 253.

[2] Там же, с. 252—253.

II. Смысловое наполнение образов «ветра», «метели», «бури» в поэтике модернистов и в романтической поэзии и прозе. «Ветер времени» как синоним обновления жизни, очистительной силы революции

Сторонники точки зрения, согласно которой в прозе 20-х годов утверждалась «поэтизация стихийности», ссылаются на «упрощенную и грубую поэтику» «певцов стихийности». Основной принцип ее, по их мнению, заключается «в примитивном сближении общественных явлений с явлениями природы». «Обычным для таких произведений,— писал А. Бушмин,— является образ «метели и волка», призванный дать представление о революции, как стихии, отбрасывающей общество к патриархальному состоянию» [1].

Образы «ветра», «метели», «бури» обычно трактуются только как воплощение «бушующей стихии, символизирующей революцию». Между тем в русской литературе столкнулись две линии резко противоположного смыслового наполнения этих образов, выражавшие различные идейные и художнические искания.

Видение стихии и хаоса мира в образах «пурги», «метели», «вьюги», «ветра» лежало в основе поэтики символистов. В своей «четвертой симфонии», названной «Кубок метелей» (1908), Андрей Белый задался целью путем анализа мистических переживаний, разложения их на составные части «изобразить всю гамму той особого рода любви, которую смутно предощущает эпоха...— священной любви». «...Мне хотелось,— писал А. Белый в предисловии к «Кубку метелей»,— изобразить обетованную землю этой любви из метели, золота, неба и ветра. Тема метели — это смутно зовущий порыв... куда? К жизни или смерти? К безумию или мудрости? И души любящих растворяются в метели» [2].

«Снежный хохот метелей», «смертный саван метели», «кружевные метели» дней, «ветер ревучий», «вьюжный, поющий», дикая пляска пурги и вьюги —

---

[1] А. С. Бушмин. О ранней советской прозе. В кн.: «Вопросы советской литературы», т. I. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1953, с. 41.

[2] А. Белый. Кубок метелей. Четвертая симфония. М., «Скорпион», 1908, с. 1, 3, 4.

все эти образы, пронизывающие книгу А. Белого, призваны не только для разгадки мистического смысла «метели любви», «метели чувств». Слово «ветер» становилось «пурговой плотью». Мир мистических образов соответствовал представлениям о хаосе и стихии окружающей действительности. «Метельная ектения», вьюга, которой трижды молится автор «Кубка метелей»,— это «зычный рог, глас божий»: «Причащайтесь пене снежной, пену белую вкусите».

Религиозно-мистический смысл стремился вложить Белый и в блоковские образы «вьюги», «метели», «снежной бури», страшного, черного, дикого, шалого ветра, переметнувшихся из «Нечаянной радости» в «Снежную маску»[1]. Природа символики романов Белого покоилась на основе мистических представлений о катастрофичности мира, встающего в сумятице урагана, в торжестве вечной, неподвластной человеческому разуму, ветровой стихии природы.

Мистическая символика Белого эпигонски была воспринята Пильняком, стала призмой, сквозь которую он смотрел на революцию («революция воет — как ведьма в метель!»), доведена до шаманского бормотания:

«— Метель. Сосны. Поляна. Страхи.—
— Шооя, шо-ояя, шоояяя...
— Гвииуу, гаауу, гвииииууу, гвиииииууууу, гаааууу
— И: —
— Гла-вбумм!
— Гла-вбумм!
— Гу-вуз! Гуу-вууз!
— Шооя, гвииуу, гаааууу...»

«Песня в метели» определила основную «тональность» и «философию» романа «Голый год» («революция пришла белыми метелями», «много песен метельных отпели дни, унося людей», «мели ветры белыми метелями», «метель кидается ветряными полотнами, порошит трухой снежной, мутью, холодом» и т. п.).

Метель у Пильняка — это когда «ветер есть снег»: «Мартовский ветер ревел метелями и ел снег, из мартовского снега по лощине вокруг завода и в лесах

[1] А. Белый. Воспоминания о А. А. Блоке. «Эпопея», 1922, № 3, с. 217, 218, 223; «Эпопея», 1923, № 4, с. 94—95, 103.

кругом — из съеденного ветром снега — торчали человеческие руки, ноги, спины — изъеденные не ветром уже, а собаками и волками»[1]. В этой ледяной снежной пустыне, стихии мрака и холода, разгула и разбоя, человек теряет все человеческое — «мысль, благородство, стыд, стоицизм — к черту! Зверь!» Все звериное торжествует в дни, когда и сегодня, «и завтра метель», «к вечеру метель», «и воют в метели волки».

По всей России гуляет ветер и в повести Пильняка «Иван да Марья». «Ветра вой» еще гуще смешивается здесь с волчьим воем: «И в метели и ветре, в черных сумерках, вереницей, след в след (и сейчас же следы заметает метель) идет стая серых волков», «волк глядит на луну и воет тоскливо и глухо, лунный свет отражается в гнойных слезинках». Грязь, ужас, нищета, увечье и смерть неистребимы в стране, охваченной «величайшей стихией» и «пропахшей полом». Не только для Тропарова, для всех героев это время — «тропа в ров». «Волчий мрак» смерти окутывает все, «метельно плачет, гогочет гоготом лесов, гнусавит волчьим воем».

Ирреальная символика таила в себе опасности и для тех писателей, которые пошли не путем реалистического изображения действительности, а замкнулись в кругу умозрительных, книжных, эпигонски воспринятых представлений о революции.

«Черты рокового сходства» с Пильняком совсем не случайно отмечали у Лидина[2] и считали, что он — «писатель пильняковской школы,— это сейчас уже общее место»[3]. В «Повести о многих днях» В. Лидин пытался нарисовать эпически обобщенную картину «метельных» лет: «В черной ночи, в крови, в муке, из годов метельных, войны, вшей, обид, упований, из банкетов, тюрем, выборов, тостов — хмурой крупою предзимней несомой — вставал Октябрь»[4]. Загадочную неуемную силу русскую, голодную, тифозную, вшивую, берестя-

---

[1] Б. Пильняк. Голый год. Роман. Берлин — Петроград — Москва, изд-во З. И. Гржебина, 1922, с. 16.

[2] «Печать и революция», 1925, кн. 8, с. 249.

[3] Ж. Эльсберг. Вл. Лидин. «На лит. посту», 1927, № 5—6, с. 87.

[4] Вл. Лидин. Повесть о многих днях. «Наши дни», 1923, кн. 3, с. 344.

ную и сказовую ремизовскую Русь изображал Лидин и в «повести эпической» «Курга-баба» (1923). Однако все эти повести уже тогда воспринимались как эпигонские и заметного следа в литературе не оставили.

Было бы большим заблуждением пильняковскую «упрощенную и грубую поэтику», выражавшую сущность его принципов изображения революционной действительности в мистических символах разгула «метели» и торжества гнусавого «волчьего воя», объявлять поэтикой, характерной для повестей и романов начала 20-х годов.

На иной идейной основе, противоположной ирреальной символике, возникали образы «ветра» и «бури», выражавшие ощущение нараставшего революционного подъема и ставшие символом надвигающейся революции, ее очистительной силы.

М. Горький, как известно, в своих ранних произведениях и особенно в «Песне о Буревестнике» использовал и закрепил эту бытовавшую в революционной среде символику и создал «художественную прокламацию» о приближающейся буре революции. Горьковский образ не раз был использован В. И. Лениным в его выступлениях того времени. В. И. Ленин делал все, чтобы «приближающаяся буря... была не стихийной бурей, а сознательным движением пролетариата, восставшего во главе всего народа против самодержавного правительства» [1].

Образ революционной бури, очистительной силы ветра революции вошел и в послеоктябрьскую литературу. Образно воспринимая пронесшийся над Россией «революционный циклон» как «грозовой вихрь», как «снежный буран», Блок видел разницу между тем, что «называется *«революцией»*, и тем, что «называется мятежом, бунтом, переворотом». Он не только считал *обязанностью* художника «слушать ту музыку, которой гремит «разорванный ветром воздух» [2], но и рисовал революцию как «ветер, ветер — на всем божьем свете» [3]. Образ «снежной вьюги», «ветра», в поэме «Двенадцать» многофункционален. В нем, разумеется, бы-

[1] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 4, с. 366.

[2] А. Блок. Интеллигенция и революция. Собр. соч., т. 6. М.— Л., Гослитиздат, 1962, с. 12, 18.

[3] А. Блок. Собр. соч., т. 3. М.— Л., Гослитиздат, 1960, с. 347.

ло заложено и представление Блока о революции как о стихийном движении масс. Но это и совершенно конкретный, зримый образ зимней метели в революционном Петрограде конца 1917 года, и реалистический символ очистительной силы нового мира, сметающего старый мир.

Представление о революции как о буре, ветре, шквале, вихре было и у В. Брюсова («Третья осень», «К русской революции», «Родине», «А. В. Луначарскому», «Нам проба»). Но вряд ли правомерно на этом основании зачислять и этого поэта в разряд «певцов стихийности» революции. Героика и романтика революционной действительности, вера в победу нового в те трудные дни, когда жизнь свистела «ледяной метелью» [1], составляли основной пафос поэзии В. Брюсова.

О революции как «урагане» и «буре» писал Д. Бедный. У Маяковского — «ветер свежий, крепкий валы революции поднял в пене». «Радостный вихрь» революции воспевал Н. Полетаев. Для Н. Асеева это — «рвущий ветер героики». «Ветер времени» стремился уловить В. Луговской.

Смысл образа «ветер революции» наполняется, как видно, у каждого из этих поэтов своим содержанием. У Маяковского он лишен той многоликой символики, которая присуща этому образу у Блока. Маяковский прежде всего раскрывает свежую, крепкую, очистительную силу революции, ее динамику.

При всей разноликости этого образа, разной его смысловой наполненности у поэтов-романтиков первых послеоктябрьских лет образ ветра был связан с большими социальными обновлениями, ассоциировался с радостью жизненных перемен.

«Октябрь повернул и перевернул все мои мысли,— писал В. Луговской,— заставил почти задохнуться ветром времени, и с тех пор слово «ветер» в моих стихах стало для меня синонимом революции, вечного движения вперед, неуспокоенности, бодрой и радостной силы» [2].

---

[1] В. Брюсов. В такие дни. М., ГИЗ, 1921, с. 16.

[2] «Советские писатели. Автобиографии», т. I. М., Гослитиздат, 1959, с. 685.

Прозаики 20-х годов, обратившись к изображению революции вслед за поэтами, переживали те же чувства обновления жизни, ее стремительного движения в революционных переменах. Дело здесь, как видно, совсем не в «упрощенной и грубой поэтике», в которой исследователи литературы 20-х годов усмотрели всего лишь «примитивное сближение общественных явлений с явлениями природы» и не захотели увидеть поэзии освежающей бури революции, ее устремленности, неуспокоенности, радостной силы.

«Ветер времени», «ветер революции» в литературе 20-х годов далеко не одинаков по своему смысловому наполнению. У Малышкина это — «счастливый... ветер побед». Образ ветра в «Падении Даира» связан с особенностями борьбы за овладение крымским перешейком. Ветер, выдувающий воду из залива, помогает красным войскам обойти неприступную террасу укреплений, обрушиться на белогвардейцев «паникой, огнем, ста тысячами топчущих ног».

«Цветные ветра» Вс. Иванова («розовые, желтые и голубые» ветры света, «синий» полуночный, «синий, пахучий и непонятный», «желтый с запахами от падающих листьев», «оранжевый горный», «луговой зеленый и пахучий», «пурпурно-бронзовый и тугой», «золотисто-лазурный, «блекло-золотистый»[1]) выполняют совершенно иную функцию, смешиваются с утверждающими неистребимость и торжество жизни запахами, красками и звуками («сапфирно-золотистые», «бледно-малиновые снега», «нежные девичьи травы», «теплые листья», «голая русалка — земля в короне зеленой»; «блекло-синее небо, как огромная синяя рыба», то «густое и зеленое, как травы», то «голубое, нежное, как мех песца»; «желтые и жирные, точно коровье масло, горели кусты в розовых полях», «серебристо-фиолетовые горы», «оранжевое солнце»).

Образ «цветных ветров» приобретает у Вс. Иванова самодовлеющую, чисто имажинистскую окраску, не связан с социальными переменами, хотя и велик соблазн трактовать его как поэтизацию партизанской стихии, видеть в нем влияние поэтики А. Белого, со-

[1] Вс. Иванов. Цветные ветры. Повесть. П., «Эпоха», 1922, с. 49, 51, 70, 103, 106, 166, 169, 183.

здавшего образ «зацветающего ветра» (одна из глав «Кубка метелей» называется «Зацветающий ветер»).

У Лавренева образ ветра становится активным действующим началом повести «Ветер», наполняясь различным содержанием в зависимости от изображаемого времени, от конкретных обстоятельств. Это и ветер третьей осени мировой войны («неистовствующий, беснующийся, пахнущий кровью тревожный ветер войны»), и «февральская злая вьюга» 1917 года с ее «метельным заворотом», «душный, тяжелый и ветреный» июль, когда «бушевала блестками молний стихия, и в раскаленном воздухе дышали ветры и грозы». Вскоре, наконец, «тугим и упругим октябрьским штормом» был «развеян призрачный мир удушья» [1].

Образ времени, стремительного, как ветер, как «угрожающий крейсер «Аврора», призван передать атмосферу тех лет, когда «с осенними ветрами росла и ширилась буря в человеческих сердцах». Ветер выражает внутреннее смятение выросшего в вологодской глуши и восставшего против старого мира Гулявина. Это человек, палимый «матросской злобой», «гневом и вековою наросшей ненавистью», «темной яростью, жаждой боя». Лишь в ходе схваток с ненавистным ему буржуазным миром осознает он, что без руководства «со всем гневом, со всей яростью ничего не сделать», а позже, не без труда, заблуждений и срывов, начинает понимать, что нужна по-революционному «железная дисциплина».

Иным содержанием наполняет писатель в главе «Ветры» образ злой зимней метели, живописуя все тяжести суровой борьбы, в которой едва не погиб и Гулявин. Он живет «полыхающим ветром» борьбы, заражен ее яростью. Не «пером на бумаге», а «кровью горячей и душной на полях» может он «писать революцию». Поэтому он думает только «о революции, о буре, ветре, пламени, грохоте пушек, топоте несущихся вперед армий». За революцию он не жалеет и жизни, смертью своей утверждая величие народной борьбы и неизбежность торжества ее целей.

Ветер времени врывается в повести и романы

---

[1] Б. Лавренев. Ветер. Л., «Прибой», 1924, стр. 5, 11, 12, 25, 24.

20-х годов, символизируя бурные события великих социальных перемен. Ветер революции проносится над октябрьским Петербургом в романе К. Федина «Города и годы». Им особенно радостно дышат герои Артема Веселого. О ветре борьбы говорит Глеб Чумалов из романа Ф. Гладкова «Цемент». Бушует пурга времени «В степных просторах» Феоктиста Березовского. Вихрь развертывающихся революционных событий врывается в роман Алексея Демидова «Вихрь».

Все эти писатели по-разному видели революцию, разные ее стороны изображали, достигая разной степени художественного обобщения. Показывали они и пробуждение масс, нередко стихийно поднимавшихся на борьбу за свое освобождение. Образ «ветра», очистительной бури революции становился в романтически окрашенной прозе синонимом революционного обновления жизни, художественным средством выражения радости социальных перемен, а не самоцельным средством «поэтизации» «ветровой стихии» Октября.

III. Темы, идеи, образы повести и романа начала 20-х годов о революции

В годы, когда круг наблюдений был искусственно ограничен, распространилась точка зрения, согласно которой «советская проза первой половины 20-х годов характеризуется преобладанием произведений, изображавших революционные судьбы крестьянства: первые шаги советской власти в деревне, ломку патриархального быта, бурный рост общественной активности крестьянства, острую классовую борьбу бедноты с сельской буржуазией...»[1]

В стране, где преобладало крестьянство, вопрос о его участии в революции вставал, разумеется, особенно остро. Однако он не заслонял и других процессов. И писатели широко изображали судьбы разных социальных слоев, размах революции, ее интернациональный характер, героику народного подвига в революции и гражданской войне.

---

[1] А. С. Бушмин. О ранней советской прозе. В кн.: «Вопросы советской литературы», т. I. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1953, с. 38—39.

А. Аросев, Вс. Иванов, Ф. Березовский, А. Тарасов-Родионов, Ю. Либединский, Д. Фурманов, П. Дорохов разнились как писатели не только степенью дарования, но и своеобразием того жизненного материала, который несли в литературу. Если С. Семенов в романе-дневнике «Голод» искусственно ограничивал себя изображением быта семьи петроградского рабочего в голодный 1919 год, оторвав, по сути дела, эту семью от народных чувств и движений, то Павел Дорохов в романе-хронике «Колчаковщина» стремился к широте охвата событий, связанных с борьбой рабочих и профессиональных революционеров против колчаковщины. Хроника эта, правда, перегружена событиями, заслоняющими людей. В центре повести Ф. Березовского «Мать» оказывается судьба рабочей женщины Степаниды, формирование ее характера, влияние на нее революционной деятельности мужа и сына.

Еще в повестях профессионального революционера Александра Аросева, написанных в самом конце гражданской войны («Страда», «Недавние дни»), было начато изображение движущих сил революции. Судьбы рабочих революционеров, революционные биографии таких людей, как Андронников, Шорнев,— тех, что «прокладывали путь к коммунизму» [1],— самоотверженная борьба большевиков в условиях военного коммунизма, тяжесть деловой страды после окончания гражданской войны, преодоление усталости, неизбежных лишений во имя торжества народной революции— вот что составляло пафос безыскусственно очерковых, порой конспективно схематичных, повестей Аросева. Это были, пожалуй, самые первые опыты изображения судеб рабочего класса в революции. Писателю не удалось еще подняться над конкретными фактами реальных событий и судеб, сделать их предметом крупных художественных обобщений.

В отличие от Б. Пильняка и его идейных учителей, А. Аросев, как и другие молодые писатели, акцентировал свое внимание на изображении движущих сил революции, ее основных целей и задач. Образы и судьбы активных деятелей революции, рабочих-революционеров, занимали в их повестях ведущее место.

---

[1] А. Аросев. Никита Шорнев. Л., «Прибой», 1926, с. 58.

«Жестокую правду» больших социальных битв принес в литературу и Вс. Иванов. «Его проза о гражданской войне,— писал К. Федин,— стала одним из истоков советской литературы. Его товарищи должны были признать, что ему первому после войны удалось с художественной силой ввести новый революционный материал в искусство письма — то, из-за чего билось все юное поколение русской литературы» [1].

Участие масс в революции и пробуждение сознания народа в этой борьбе и есть тот «новый революционный материал», который вводил Вс. Иванов «в искусство письма». Он не сглаживал эти процессы, а изображал их во всех противоречиях, не скрывая и темных сторон стихийного движения масс, осознававших свое человеческое достоинство.

Народная масса, огромная сила, решающая исход революционной борьбы, становилась основным героем повестей Вс. Иванова, А. Малышкина, Ю. Либединского, А. Яковлева. В «Партизанских повестях» Вс. Иванова эта разноликая, разбуженная революционным временем масса, мучительно ищущая свое место в борьбе за землю, за свободу, за власть, впервые предстала в сочных и самобытных красках.

Герои Вс. Иванова становились на защиту революции, нелегко прозревали и шли в ней своими сложными путями. «Наша власть советская, хрестьянская»,— заявляет Селезнев и ведет за собой крестьян на борьбу за эту власть. Кубдя выражает мнение партизан, «по доброй воле» собравшихся в тайге: «...Не надо нам колчаковского старорежимного правления, желаем свою крестьянскую власть... У самих сила есть, а кроме — идет из-за Урала Советская армия. Нужно продержаться...» [2]

Поднявшись на восстание, партизаны понимают необходимость дисциплины, избирают начальника отряда, собираются ехать в город, чтобы «сговориться с большевистской ячейкой, работавшей в подполье». Стихийно восставшим крестьянам из повести «Цвет-

---

[1] К. Федин. Горький среди нас. М., Гослитиздат, 1943, с. 91.
[2] Вс. Иванов. Сопки. Партизанские повести. М.— П., ГИЗ, 1923, с. 163.

ные ветра» также ясно, что «без большацкого правления» их ждет «погибель». Им «тоже слабоду надо», и они идут к «питерскому большаку» Никитину, чтобы просить его возглавить восстание.

Основная масса партизан еще политически наивна, способна на дикости. Вс. Иванов нисколько не идеализирует крестьянскую массу. Тем значительнее та непреклонная вера в силу большевистской партии, та тяга к ней, которые выражены в его повестях о гражданской войне.

«Подлинное событие, услышанное в Сибири», легло в основу не только повести «Партизаны». Конкретные факты народной борьбы определили конфликты романа «Голубые пески». Героизм народных масс в защите завоеваний Октября стал идейным пафосом повести «Бронепоезд 14-69». Одним из звеньев народной борьбы предстает здесь партизанская армия Вершинина. Она тесно связана с революционным штабом, возглавляемым коммунистом Пеклевановым. В отряды Вершинина вливаются и крестьяне, и пролетарии из городов, и люди «чужих земель», чтобы вместе с русскими отстаивать свою свободу. В героях Вс. Иванова поэтизируется самоотверженность и мужество народа, революционный подъем и вера в справедливость борьбы.

Сила Вершинина как руководителя партизан — в его связи с массами, в ненависти к интервентам, в осознании необходимости более прочного союза с революционными рабочими города, возглавленными подпольным революционным комитетом. Партизаны получают задание остановить и захватить белогвардейский бронепоезд, и они выполняют это задание и вовремя приходят на помощь восставшим рабочим.

Герои Вс. Иванова убеждались на жизненном опыте, что советская власть — своя власть, «хрестьянская», как они ее называли. Трудно, порой до наивности упрощенно усваивали партизаны сущность классовой борьбы, роль в ней рабочего класса. В знаменитой сцене «распропагандирования» пленного американского солдата Вс. Иванов во всей исторической конкретности запечатлел то, что было пробуждено в сознании масс социалистическими идеями.

После беседы с американцем партизаны решили

отпустить его — «пускай большацкую правду понюхает». Они горды сознанием, что русские рабочие люди не разбоем занимаются, а наводят порядок на своей земле, просят не мешать им, не идти «против свово брата». Американец оживляется, когда слышит всемирно известные слова «Ленин», «Советская Республика», «Пролетариат».

«Знобов торопливо раскинул учебник закона божия и, тыча пальцами в картинку, где Авраам приносил в жертву Исаака, а вверху на облаках висел бог, стал разъяснять:

— Этот с ножом-то — буржуй. Ишь брюхо-то выпустил, часы с цепочкой только. А здесь, на бревнах, пролетарий лежит, понял? Про-ле-та-ри-ат.

Американец указал себе рукой на грудь и, протяжно и радостно заикаясь, гордо проговорил:

— Про-ле-та-ри-ат!.. We!

Мужики обнимали американца, щупали его одежду и изо всей силы жали его руки, плечи.

Васька Окорок, схватив его за голову и заглядывая в глаза, восторженно орал:

— Парень, ты скажи та-ам. За морями-то...

— Будет тебе, ветрень,— говорил любовно Вершинин.

Знобов продолжал:

— Лежит он — пролетариат, на бревнах, а буржуй его режет. А на облаках-то — японец, американка, англичанка — вся эта сволочь, империализма самая сидит.

Американец сорвал с головы фуражку и завопил:

— Империализм! Awy!

Знобов с ожесточением швырнул фуражку оземь.

— Империализм с буржуями — к чертям!»[1]

Нужен был талант большого художника, чтобы реалистически зримо показать существенные стороны великой русской революции, ее интернациональный характер, подлинно социалистический гуманизм. Вс. Иванов отражал в художественной форме всемирно-исторический процесс социального пробуждения в революции «незатронутых раньше» миллионных масс трудящихся, громадное большинство которых капи-

---

[1] Вс. Иванов. Бронепоезд 14-69. Повесть. М., ГИЗ, 1922, с. 21—22.

тализм держал в угнетении, забитости, нужде, темноте.

Вот почему Д. Фурманов воспринимал Вс. Иванова совсем не как «мелкобуржуазного певца стихийности», а как «идеологически близкого писателя». Он отмечал «радостность в его творчестве, бодрость, свежесть», писал о том, что «его партизаны крепки и сильны» [1], и с большой заинтересованностью следил за писателем, начиная с первых его выступлений в печати [2].

В головных шеренгах певцов революции занял свое место и А. Малышкин. Столкновение двух миров нашло в его «Падении Даира» обобщенно-символическое, героико-эпическое выражение. С одной стороны — «последняя ночь» уходящего мира, у которого уже нет «завтра», над которым день «восходил, как смерть». Эта последняя «ночь упоения и тоски» засевших в Крыму белых, и сгорает она в «зареве празднеств», «радуге безумий», «круговороте любвей», в смятении, страхе и ужасе перед надвигающейся гибелью. «Мертвецам этого мира предлагается «себя считать уже убитыми за Россию» [3].

С другой стороны — «становье идущих завоевывать прекрасные века», великое «множество», от которых требовалось «уничтожить последних», раздавить их «мстительное упорство». «Падение Даира» — повествование о столкновении классов, о судьбе «множеств», поднявшихся на борьбу за освобождение. Голодные, разутые, раздетые, измученные боями, спаянные волей своих командиров, в героическом порыве идут эти люди штурмовать Даир. Малышкин не скрывает восхищения мощью, энтузиазмом революционной армии. И это его восхищение рождает торжественный ритм повествования. В нем слышна поступь движения масс, героика легендарных революционных дней, народной битвы со старым миром.

---

[1] Д. Фурманов. Собр. соч., т. 4. М., Гослитиздат, 1961, с. 410.

[2] «Мы все еще не можем отделаться,— писал Д. Фурманов в рецензии на первые номера «Красной нови»,— от прекрасного и глубокого впечатления, которое получили от рассказа Вс. Иванова «Партизаны» (ИМЛИ, фонд Д. Фурманова, II, 62, 636).

[3] А. Малышкин. Падение Даира. Повесть. М., «Круг», 1926, с. 33.

Структура героико-эпического повествования Малышкина определяется изображением батальной панорамы штурма Даира, как последнего оплота старого мира, обобщенно выраженным столкновением классово непримиримых миров: «...Красный и Черный всадники сшиблись в вышине грудями огненноглазых, бешено вздыбленных коней. Кто кого раздавит в сумерках полей, в смертельной схватке... А за ними уходит ночь, и брезжут рассветы красной, золотеющей рожью. Это есть наш последний и решительный бой...»

Творящая революцию сила предстает и в обобщенном образе «множеств», и в образах Микешина и Юзефа, как выразителей чувств и настроений массы. Это люди, вдохновленные идеей интернациональной солидарности трудящихся, полные ненависти к буржуям, волнующих дум о времени, о родине и народе, о их будущем, за которое эти двое, а «за ними еще тысячи и тысячи» шли в бой.

Малышкина упрекали не только в том, что он нарисовал безликую массу «множеств» в ее стихийном, никем не управляемом порыве. Критика долгое время считала, что автор «Падения Даира» не увидел организующих, направляющих эту массу сил.

Проблема руководства массами раскрыта, как и все в этом повествовании, в романтически-обобщенном плане. Именно так писатель рисует мозг армии, где «сходились нити стотысячного, за керосиновыми лампами работали ночами, готовя удар», где молодые люди в галифе лазили «по картам, похожим на гигантские цветники, отмечая тайные движения, что за курганами, скалами, перешейками: они знали все». «Звонили из аппаратной: фронт давал боевую директиву. Галифе торопливо слезали со стен, бежали докладывать начальнику штаба и командарму. У аппаратов, ожидая, стояла страна».

В патетической приподнятости, романтической окрашенности произведений поэзии и прозы первых послеоктябрьских лет отчетливее всего выражалась позиция писателей, восторженно принимавших и приветствовавших революцию.

«Все мы жили,— писал о поэзии этих лет П. И. Лебедев-Полянский,— в обстановке революционного романтизма, усталые, измученные, но радостные, празднич-

ные, непричесанные, неумытые, нестриженные и небритые, но ясные и чистые мыслью и сердцем. Поэзия периода пролеткульта все это и отражала — отражала ярко, огненно, киноварью и ультрамарином, серых тонов и полутонов она не знала» [1].

Если это верно в отношении поэзии первых послереволюционных лет, то в прозе начала 20-х годов происходили более сложные явления. Романтика и героика повестей этих лет, разумеется, опиралась на романтику и героику самой революционной действительности с ее величественными перспективами. В самой жизни, в природе революции, в героических ситуациях и характерах людей, творящих ее, был заложен тот высокий революционный энтузиазм, тот романтически восторженный пафос, который писатели черпали из живительных источников самой жизни. Этот пафос романтики и окрасил в яркие краски повести начала 20-х годов (Ю. Либединский, А. Малышкин, Л. Сейфуллина, Б. Лавренев, А. Веселый, Ф. Гладков и др.).

Эмоционально-романтическое восприятие революции, ее героики, энтузиазма масс роднило писателей. Но в этом общем русле романтического пафоса нельзя не видеть и различных творческих тенденций, и того реалистического начала, которое определяло идейно-творческие поиски литературы этих лет. При всей романтичности повести «Бронепоезд 14-69» ее изобразительные средства отличались от конденсированной, патетически окрашенной подачи борьбы миров в «Падении Даира» Малышкина.

Условно-романтическая символика выражения эпохального конфликта сказалась у Малышкина и в обобщенном образе «множеств», поднявшихся на борьбу за освобождение. Он патетически изображал не только облик «красной лавы», «ощетиненного потока», но и движение масс, штурмующих старый мир.

В великом «множестве» Малышкин видит и безымянных людей, и совершенно конкретных лиц, как Микешин и Юзеф. Совсем не такой «безликий» в пове-

---

[1] В. Полянский. Кто же является пролетарским писателем? «Красная новь», 1929, № 3, с. 202.

сти и командарм. Изобразив своего героя «каменно-торжественным», писатель не заботился о психологической разработке образа. Он подчинял его характеристику одной цели — передаче железной воли командарма. Такой принцип изображения народа и отдельных лиц, индивидуализированно выражающих чувства и устремления масс, впервые был использован Малышкиным, а потом по-своему применен А. Серафимовичем в романе «Железный поток».

Иной была природа романтического пафоса у Вс. Иванова. Упрекая его в «романтизации стихийности», в недооценке роли партийного руководства партизанским движением, критика при этом обычно указывала на приземленность образа большевика Пеклеванова, на его практическую беспомощность, замкнутость в мире революционной теории.

Если внешняя дегероизация Левинсона рассматривалась как заслуга Фадеева в полемике с теми писателями, которые рисовали большевика лишенным внутреннего человеческого обаяния и богатства, то ссылками на портретную характеристику Пеклеванова обычно доказывалась его беспомощность как руководителя.

Внешне Пеклеванов действительно маленький, веснушчатый, неказистый человек с подорванным здоровьем. Он близорук, слаб зрением, у него впалая грудь, острые локти, тихий голос. Но внутренне это богатая натура, полная любви к людям, ответственности перед ними. Находясь в подполье, Пеклеванов руководит подготовкой восстания. За каждым его шагом следят враги. В его руках нити восстания, и он не щадит своих сил, чтобы оно было успешным.

Образ Пеклеванова мог бы раскрыться и полнее и более выразительно. Но одним этим характером не исчерпывается проблема внесения социалистического сознания в революционное движение.

Приобщение народа к социалистическим идеям шло сложным и трудным путем. В этом отношении типичен характер Вершинина, в котором как в фокусе концентрируются искания и настроения крестьянских масс в период революции, не совсем еще ясное понимание ее высоких социалистических целей и вместе с тем патриотизм и свободолюбие народа, поднявшегося

на борьбу против отечественных и иноземных поработителей, за землю, за волю, за свое счастье.

«...Выражение конкретного опыта революции в обобщенной и абстрактной символике»[1] стало фактом, осложнившим развитие послеоктябрьской поэзии. В меньшей мере и по-своему эти процессы сказались и в прозе. У Малышкина романтическое восприятие революции вылилось в конденсированно-обобщенные формы раскрытия ее основных конфликтов. Романтический пафос возобладал в «Неделе» Либединского и определил ее своеобразие. Четкой романтической манерой отличалась первая повесть Вс. Иванова «Партизаны», в которой изображение будней народной борьбы сочеталось с романтизацией ее героики.

Реализм повести этих лет ограничивался нередко натуралистической регистрацией бытовых деталей революционных дней. Большие социальные проблемы у того же Вс. Иванова («Цветные ветра», «Голубые пески») тонули в густо расцвеченном бытописании, абстрактно-эмоциональных оценках и характеристиках, а манера письма осложнялась формальными «новациями» и экспериментами.

При всей односторонности интереса к быту революции, натуралистическом изображении инстинктов, грубой физиологии А. Яковлев в повести «Повольники» едва ли не первый широко захватил пласты народной жизни на великом революционном переломе, реалистически крепко связав судьбы народа с большими социальными переменами в его жизни.

«В этом глубоком произведении, основанном на прекрасном знании народной жизни,— писал Луначарский,— захватывающе изображены те внутренние омуты, те буруны своеволия, которые образовались в некоторых глубинах задавленного русского народа. Это залежи клокочущей лавы, которая кипела под гранитами самодержавного порядка, от времени до времени взрываясь извержениями. С замечательной глубиной показано, как слепые стихии бунтарской разбойничьей народной силы вливались в революцию, какова была их вредная и в то же время горькая судьба, какова

---

[1] Л. И. Тимофеев. Введение. В кн.: «История русской советской литературы», т. I., 1917—1925. М., «Наука», 1967, с. 25.

была несомненная польза, принесенная этим взрывчатым веществом в годины революции, и как силы эти должны были придти непременно в столкновение со все более дисциплинированными, со все более организованными силами...» [1]

В основе повести — случай из жизни потомка одного из Боковых, повешенного за участие в пугачевском бунте. Революция взломала и взвихрила застойную жизнь волжской провинции. Забурлила в Герасиме Бокове «прадедова кровь, старая, повольная» [2], закружил его вихрь событий, и гребень революционной волны вынес на пост председателя ревкома в Белоярье.

Натуралистические тенденции сказываются у Яковлева в повышенном внимании не только к бунтарской наследственности, будившей в Бокове все «подземное, прадедовское, повольное», но и к разгулу физиологии, управляющей действиями и поступками героя. Боков ослеплен страстью к помещичьей дочке Ниночке Белоклюцкой, обезумел от упоения победой. С яростью усмирял он мужицкие бунты, палил, жег, убивал.

Верный жизненной правде, Яковлев проникал в «буруны своеволия» с их слепой и горькой накипью, показывал неизбежность гибели вожака стихийного разгула в столкновении с организованными силами революции, утверждал торжество революционной справедливости.

Глубже разобраться в сущности яковлевских «Повольников» и других произведений этого ряда помогает автокомментарий В. Шишкова к роману «Ватага». Писатель указывает, что в этом романе он делал попытку «художественной обработки» конкретных эпизодов, имевших место в Кузнецком округе, Томской губернии, в 1919 году, и не ставил перед собой задачи изображения партизанского движения сибирского крестьянства «во всей его многогранности».

«Это бунтарство, вылившееся в своеобразную форму сибирской пугачевщины,— пишет В. Шишков,— заинтересовало автора как стихийное явление отрица-

---

[1] А. Луначарский. Александр Яковлев. В кн.: А. Яковлев. Собр. соч., т. I. М., «Никитинские субботники», 1926, с. 11.

[2] А. Яковлев. Повольники. Рассказы. М.— П., «Круг», 1923, с. 44.

тельного порядка. Но, имея под руками лишь разрозненные, неполные данные о зыковской ватаге, автор нашел возможным выключить историческую фактичность из плана своей работы и поставить в центре романа психологию масс, лишенных идейного руководства. Поэтому все описываемые события сдвинуты с исторического фокуса, характеристики и характеры действующих лиц сгущены и внешней стороне романа придана эпическая, полусказовая форма... Герой романа — Зыков — и та ватага, которая поднялась за ним, как стихийный бунт медвежьего крестьянского царства, оторванного, в данном случае, от руководящего идейного влияния социалистической революции» [1].

Не намереваясь, как видно, уподоблять социалистическую революцию стихийному движению Разина и Пугачева, распрям Никона с Аввакумом, Шишков изображал кровавый разгул ватаги кержаков-старообрядцев, ослепленных борьбой за «веру свою правую», против никонианцев-табашников. Ворвавшись в город, Зыков говорит собранному на площади в страхе перед его разбойничьими деяниями народу: «Власть моя тверда, как скала, и кровава во имя божие... Долой попов! Они заперли правую веру от народа, царям продались. Новую веру от антихриста царя Петра, от нечестивца Никона народу подсунули, а правую нашу веру загнали в леса, в скиты, в камень... Смерть попам, смерть чиновникам, купцам, разному начальству! Пускай одна голь-беднота остается. Трудись, беднота, гуляй, беднота, царствуй, беднота!.. Зыков за вас. Эй, Наперсток, руби барину башку!» [2]

Зыков лишь демагогически прикрывает анархию и разбой идеей борьбы за «правую веру». Его поддерживают каторжники-бандиты, потерявшие всякий человеческий облик. Даже отец, старец Варфоломей, проклинает сына-отступника и «своих единоверцев, ставших на разбойничью стезю». И чем ближе «красные знамена приближались», тем яростнее заползал в сознание озверевшего Зыкова страх: «А так ли, верно ли, что скажут про его расправу красные?»

---

[1] В. Шишков. Полн. собр. соч., т. V. М.—Л., «ЗиФ», 1927, с. 5—6.

[2] В. Шишков. Ватага. Л., ГИЗ, 1924, с. 52.

Бежит Зыков от настигающего возмездия, как зверь в логово, заметая следы кровавых преступлений, не щадя ни своих подручных, ни отца, ни единоверцев кержаков, отшатнувшихся от душегуба. Запутавшийся и опустившийся бандит скрывается на лесной заимке. Он не желает знать никакой власти — ни советской, ни колчаковской: «его взвинченному воображению то рисовались великие подвиги и слава, то позорный невиданный конец».

Как и в повести «Повольники», в романе Шишкова появляется «дьяволово наваждение». На этот раз — купеческая дочка Татьяна Перепреева, преследующая Зыкова. В разгуле страсти она разделяет судьбу отщепенца, гибнет с ним, проклиная брата, пришедшего во главе красноармейцев уничтожить фанатика-разбойника.

Внимание Шишкова привлек «определенный слой восставшего крестьянства» «в моменты наибольшего разгула необузданных инстинктов». Намереваясь раскрыть «психологию масс, лишенных идейного руководства», писатель сгустил «характеристики и характеры действующих лиц», довел их до грани натуралистического правдоподобия.

В бунтарстве зыковской ватаги писатель видел «стихийное явление отрицательного порядка». «Она была — эта зыковщина,— пишет Шишков,— она имела своих вожаков, но в ее жестоком разгуле и неизбежной гибели не следует искать типических черт для всей сибирской партизанщины. Зыковщина — это горючая накипь в народном движении; однако и тут зоркий читатель подметит те искры, которые затем разгорелись в грозную, свалившую Колчака силу»[1].

Зыковщина в романе «Ватага» — художественное обобщение «стихийных взрывов» не затронутых революцией темных масс, того одичания, которое влекло, по словам Ленина, жестокость мер борьбы с особенно острыми случаями одичания. Шишков трактует стихийный разгул ватаги и как трагедию, исполненную народного страдания, гнева и отчаяния. Трагедию зыковщины писатель видит «в самых ее мятущихся, хаотических, неорганизованных недрах», а выход из

[1] В. Шишков. Полн. собр. соч., т. V. М.— Л., «ЗиФ», 1927, с. 6.

нее — в «связи крестьянского движения с городским, пролетарским» [1].

Отказавшись, как и Шишков, от изображения реальных жизненных ситуаций «во всей многогранности», Ф. Гладков в повести «Огненный конь» не меньше, чем автор «Ватаги», сместил «исторический фокус», придал внешне эпическую форму «хмельно пахнущим кровью» сценам.

События происходят в казачьей среде в период разгула корниловщины. Сталкиваются друзья детства, казачий офицер Гузий и солдат-большевик Гмыря — «в разные стороны бросила их революция» [2]. Гмыря хочет понять «хмарную» душу уставшего от войны и не принимающего революции офицера, заставить его служить народу. Но и сам он еще тяжело страдает от «неудержимой стихии» зверств ожесточившихся в схватке людей. «Над ним и внутри него была великая стихийная сила», повелевавшая им «вековая ненависть к богатым».

Патологическое озверение белых, изображенное в повести откровенно натуралистически, в потоках крови, отрезвляет Гмырю, раскрывает глаза на непримиримость борющихся лагерей. Оберегая изменника Гузия от самосуда матросов, он сам уничтожает потерявшего все человеческое, вцепившегося ему в горло врага: «Была боль в душе — мука была. Отчего — не понять. А теперь нет боли. И жалости нет. Ничего нет. Прошлое рухнуло вместе с Андреем и угасло. И лихота и тоска уже не жгут нутра. Как легко и свободно. Будто болел и — выздоровел». Гмыря идет к красивой казачке Марине, в которой таилось «что-то первобытное и звериное», утешается ее лаской, смывает «с души угар и боль» и выходит «на свой шлях».

Основное направление идейно-творческих исканий авторов этих повестей и романов определялось стремлением раскрыть реальные жизненные противоречия. На этом пути были серьезные издержки: и крен в сторону натуралистического бытописания, и восприятие лишь внешних сторон суровых схваток борющихся

[1] В. Шишков. Полн. собр. соч., т. V. М.— Л., «ЗиФ», 1927, с. 6.

[2] Ф. Гладков. Огненный конь. Повесть. «Наши дни», 1923, кн. 3, с. 174.

миров, и отсутствие четких реалистических позиций, с высоты которых только и можно было запечатлеть наиболее характерные явления во всей их многогранности.

Нередкими в это время оказывались и попытки «художественной обработки» повестью и романом еще очень зыбких явлений сурового революционного быта вне связи с эпохальным конфликтом двух миров, вне объемного показа и четкой социальной окраски этой революционной схватки.

Путь «правдоподобного» изображения отдельных жизненных явлений, без углубленного раскрытия их внутреннего смысла, приводил к натуралистичности, лишенной крупных художественных обобщений. Частные случаи заслоняли существенные явления революционного времени. Писатели попадали в плен известной им «натуры», отказывались от «тенденций» ее изображения. А. В. Луначарский не случайно назвал одну из своих статей о Яковлеве «Без тенденций».

«Яковлев — объективист,— писал А. Луначарский.— Яковлев — писатель без тенденций. Он не говорит, что он сам думает, или что он чувствует по поводу взятых им на объектив жизненных фактов, он даже как будто нарочито скрывает свои собственные суждения о нарисованных им фактах»[1]. «Задумчивый и даже грустный наблюдатель жизни», Яковлев, по словам Луначарского, «притворяется равнодушным», не зная ни умом, ни сердцем, «куда звать, куда вести, какие критерии прилагать к жизни»[2]. Если даже он знает это, то прячет свои «тенденции», надевая на себя маску равнодушного «мастера».

Отсутствие синтезированного изображения революции сказалось и в повести А. Яковлева «Октябрь» (1923), написанной «по горячим следам» событий, в те дни, когда Октябрьские бои на улицах Москвы только что отгремели. «Картины боя здесь взяты с натуры, каждая улица, дом, часовня,— подлинные»[3],— писал

---

[1] А. Луначарский. Без тенденций. «Известия». 27 апреля 1925 г. Цит. по кн.: А. Яковлев. Сб. статей. М., «Никитинские субботники». 1928, с. 47.

[2] Там же, с. 56.

[3] А. Яковлев. Пятнадцать лет спустя. В его кн.: «Октябрь». М., «Федерация», 1932, с. 167.

Яковлев, словно бы он больше всего заботился о такой именно «натуралистической подлинности».

Октябрьские бои на улицах Москвы изображаются с фотографической детальностью. Позиция автора-наблюдателя сказывается на всех этапах этих «с натуры» зарисованных боев. Развороты и сложные перипетии борьбы, с которыми связаны судьбы людей, освещаются с позиции наблюдающего со стороны и «притворяющегося равнодушным» автора.

Сначала писатель смотрит на все события глазами рабочего Василия Петряева и окружающих его обывателей, которые не участвуют в борьбе, обращает внимание на состояние мятущегося человека, потрясенного размежеванием людей в разгорающейся классовой борьбе. Петряев не понимает того, что понимают другие рабочие: «Правильнее большевиков никого не сыщешь!... Теперь все рабочие должны идти за большевиками» [1]. Он так и не может решить, по какую сторону баррикад нужно стоять ему, рабочему человеку. Рабочие люди, полные решимости бороться до конца, уверенные, что «в середке да в стороне теперь стоять нельзя», оказываются вдалеке от растерянного, злого на себя Василия.

Вскоре, однако, выясняется, что Яковлев отдает предпочтение не столько раскрытию психологии человека, стоящего в стороне от борьбы, сколько правдоподобному, детально, почти фотографически скопированному описанию бытовых подробностей и боевых эпизодов Октябрьских боев в Москве. Эти отдельные детали и эпизоды увидены как бы глазами людей разных лагерей.

Автора повести больше интересуют не психология и убеждения рабочего Акима Розова, идущего в рядах Красной гвардии штурмовать занятый белыми отрядами Кремль, а детали боя, поданные опять-таки «без тенденции». И, наконец, эти же Октябрьские бои предстают со стороны белого лагеря, в котором оказывается брат Василия, Иван Петряев, убежденный противник революционных перемен, озлобленный в боях против своих же, рабочих. Но и его «душа замутилась», возникли сомнения в «своей правде», рожда-

[1] А. Яковлев. Октябрь. Повесть. М., «ЗиФ», 1923, с. 43.

лось чувство, «будто его кто-то обманул, зло насмеялся над ним».

Оторванный от «братьев по духу и положению», Иван Петряев убеждается в непобедимости армии красных лишь тогда, когда первое сопротивление буржуазии сломлено. Этот «до ужаса уставший человек» видит народ разрывающим цепи, идущим к свободе, но сам не находит своего места в борьбе.

Будучи верным жизненной правде, А. Яковлев не мог не отметить того, что «Пресня почти вся стояла за большевиков и верила только в их победу». Но позиция объективиста не позволила ему сделать эту жизненную правду предметом крупного обобщения. Он и на этот раз «увяз в мелочах жизни», правдоподобных деталях. И все-таки в этом романе реалист уже брал верх над натуралистом.

«Октябрь» в высшей степени объективен,— писал А. Луначарский,— объективен и потому, что точно, почти фотографически (но с большой жизненностью) фиксирует ряд сцен октябрьского восстания; объективен и потому, что умеет относиться к своему основному герою и с участием и с осуждением — с участием к живому заблудившемуся человеку и с осуждением к человеку живому, но заблудившемуся» [1].

Как бы ни стремился художник остаться в стороне от изображаемых событий, как бы ни прятал свою «тенденцию», он должен был непременно вмешаться в повествование. Яковлев показал неизбежность размежевания участников борьбы на непримиримые лагери. Он привел к крушению тех, кто не осилил смысла и значимости великих революционных перемен, и завершил повествование словами об «изумительной жизнеспособности» победившего в революционной борьбе народа.

На реальные жизненные конфликты революционных перемен опирался и Ю. Либединский в повести «Неделя». Но его авторские позиции выражались значительно активнее. Обозу «метельного» разгула революции Либединский противопоставил образ новой, революционной России, овеянной «ветром» классовой

[1] А. Луначарский. Александр Яковлев. В кн.: А. Яковлев. Собр. соч., т. I. М., «Никитинские субботники», 1926, с. 10.

борьбы, ее героев, рядовых деятелей партии, борющихся за торжество революции.

«Вот какой ты видишь революцию,— мысленно говорил я Пильняку,— а она вот какая...— объясняет свою позицию Либединский.— Тебе уездный городишко в наши дни представляется кошмарным свинством, и ты это свинство принимаешь как революцию, а он — этот уездный городишко — овеян ветрами классовой борьбы, овеян всей мировой революцией, он сейчас насквозь героичен — вот они — эти герои, люди современности» [1].

Пафосом этой полемики и пронизаны все звенья романтически-восторженного повествования Либединского, начиная с описания будней провинциального городка, коммунисты которого собрались, чтобы сообща в голодные дни военного коммунизма решить жизненно важные для своего края проблемы, и кончая сценами победы над восставшими белогвардейцами и обманутыми крестьянами, недовольными продразверсткой.

Это уже не будни того «кошмарного свинства», которое Пильняк принимал за революцию, а будни самоотверженной, героической борьбы партии за торжество социализма. Коммунисты Либединского вступают в борьбу с разрухой, с мятежом, со слепой стихией обманутых и заблудших, со всем тем, что враждебно революции. И в этой борьбе они не щадят себя.

Писатель рисует спаянный единством цели, монолитный коллектив и его ядро — коммунистов-рабочих. Это живые люди, по-человечески разные, со своими особенностями и слабостями. Но они так повернуты автором, что, по словам критика-современника, читатель «с наибольшей силой чувствует их напряженную стальную волю, их героизм, их нравственную красоту» [2].

Коммунисты Либединского предстают в дни особого напряжения их революционной энергии. «Роковая неделя» борьбы с мятежом не расстроила их ряды. На

---

[1] Ю. Либединский. Как я работал над «Неделей». В его кн.: «Неделя». Л.— М., ГИХЛ, 1931, с. 125.

[2] Вал. Полянский (П. И. Лебедев). Вопросы современной критики. М.— Л., ГИЗ, 1927, с. 263.

смену погибшим идут новые люди, к партии тянутся массы. Впереди еще немало трудностей, но вера в их преодоление не оставляет героев «Недели».

Пафос повести Либединского — в политически окрашенной героизации коллектива коммунистов, шедших на неизбежные лишения и утраты, оправданные трудностями военного коммунизма, необходимостью возрождения новой жизни. Коммунисты Либединского не бездушные, застегнутые на все пуговицы «кожаные куртки», а убежденные борцы за торжество революционной справедливости. В основе их действий — сознательное служение революции. Либединский не романтизировал коммунистов-одиночек, а раскрывал пафос борьбы, противоречия которой разрешались и «ценой величайших жертв».

В решении этой проблемы автор «Недели» столкнулся с А. Тарасовым-Родионовым, ставшим в повести «Шоколад» на путь оправдания несправедливых жертв, якобы неизбежных в период обострения классовой борьбы.

Беспредельно преданный революции, работающий на нее день и ночь, председатель ЧК Зудин арестовывается по ложному обвинению негодяя Шустина, который давно подкапывается под честного коммуниста. Зудин ни в чем не повинен, но о его мнимом преступлении «клубком извиваясь, клобуком лиловея, как ладан, прозрачные стелются городом сплетни».

Положение тяжелое, к городу подступают белые, и оправдание невинного чекиста кажется крайне опасным. Спасая «дело революции», члены тройки приговаривают Зудина к расстрелу и идут защищать город от белых. Один из них убеждает ждущего освобождения председателя ЧК:

«И мы убиваем тебя, чтобы спасти наше дело... И мы обязаны примерно тебя наказать да в урок остальным. О, конечно, в другое время мы смогли бы все это не спеша разъяснить, а тебя перекинуть в другую работу. Но сейчас, сам видишь, времени нет. Времени нет. Надо мгновенно вернуть подорванное тобою доверье. И двинуть всю массу в бой, в смертельный бой». Тут же он сообщает о «разных мелочах» («не медлить и приговор привести в исполнение сегодня же днем») и,

уходя, пожимает руку Зудину: «Не сердись, брат. Будь молодцом» [1].

Критика в свое время увидела в этой повести слишком широкое обобщение факта, возможно и имевшего место в жизни. Опираясь на исключительную ситуацию, Тарасов-Родионов оправдывал жестокость и фальшь в среде революционеров. Мало того — он заставлял несправедливо приговоренного к смерти коммуниста воодушевиться и осознать необходимость расстрела «для счастья несчастных».

Смерть Зудина — ложнопафосная романтизация несправедливой жертвы, искажающая образы коммунистов и истинную сущность гуманизма революционного мира. Гибель героев Либединского, предстающих в реальных ситуациях повседневной борьбы, оправдана жестокостью схватки миров.

Либединский хорошо осознавал художественное несовершенство своей повести, написанной «по-ученически, растянуто и бледно». «Неделя», по его словам, важна была «не сама по себе, а поскольку она и целый ряд других начинают какой-то качественно новый процесс в литературе» [2].

Особенно отчетливо процесс этот выявился в повестях Фурманова и романе Серафимовича «Железный поток». Как и Либединский, они опирались на реальные факты революционной борьбы, раскрывая идеи сознательного служения революции, конкретно-исторические процессы движения массы, формирования характеров, выражавших ее устремления.

Если у Либединского Фурманов увидел неумение «захватить глубочайшие пласты, подпочвенный слой той массы, которая в конечном итоге и является основным двигателем исторических событий» [3], то сам он стремился запечатлеть «жизнь массы» [4] и особенно

---

[1] Тарасов-Родионов. Шоколад. Повесть. М.— Л., ГИЗ, 1925. с. 201, 203—204, 205.

[2] Ю. Либединский. Как я работал над «Неделей». В его кн.: «Неделя». М.— Л., ГИХЛ, 1931, с. 137.

[3] ИМЛИ, архив Д. А. Фурманова, II, 62, 619. Цит. по кн.: Г. Владимиров. Проблемы творчества Д. А. Фурманова. Ташкент, 1956, с. 165.

[4] ИМЛИ, архив Д. А. Фурманова. II, 62, 1954. Цит. по кн.: Г. Владимиров. Творческий путь Фурманова. Ташкент, 1953, с. 111.

иваново-вознесенских рабочих, составивших ядро Чапаевской дивизии,— их героизм, преданность революционному делу, авангардную роль пролетариата в воспитании масс, стихийно пришедших к революции.

«Сегодня я видел товарищей иваново-вознесенских рабочих,— говорил В. И. Ленин в октябре 1919 года,— которые сняли до половины всего числа ответственных партийных работников для отправки на фронт. Мне рассказывал сегодня один из них, с каким энтузиазмом их провожали десятки тысяч беспартийных рабочих и как подошел к ним один старик, беспартийный, и сказал: «Не беспокойтесь, уезжайте, ваше место там, а мы здесь за вас справимся». Вот когда среди беспартийных рабочих возникает такое настроение, когда беспартийные массы, не разбирающиеся еще полностью в политических вопросах, видят, что мы лучших представителей пролетариата и крестьянства отправляем на фронт, где они берут на себя самые трудные, самые ответственные и тяжелые обязанности и где им придется в первых рядах понести больше всего жертв и гибнуть в отчаянных боях,— число наших сторонников среди неразвитых беспартийных рабочих и крестьян вырастает вдесятеро, и с войсками колебавшимися, ослабевшими, усталыми происходят настоящие чудеса»[1].

В революционной инициативе иваново-вознесенских рабочих Ленин видел выражение тех типических процессов гражданской войны, ту цементирующую роль пролетариата как организующего начала революции, его влияние на «неразвитые» массы, которые стали в центре внимания повести Фурманова «Чапаев».

Глубокий историзм изображения реальных процессов эпохи, революционного разума творящих ее сил становился характерной особенностью того творческого метода, на основе которого формировался и в развитие которого вносил свой вклад советский роман. Фурманов не обходил и процессы стихийного участия масс в революции и даже выдвигал на первый план характер, олицетворявший массу в ее сильных и слабых сторонах. Народная масса в «Чапаеве», как и в «Железном потоке» Серафимовича, предстала не статичной толпой, а в динамике роста революционной сознательности.

[1] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 39, с. 246.

Мысль о благотворном влиянии революции на активно участвующего в ней человека находила цельное выражение в характере Чапаева как народного героя.

Молодая проза начала 20-х годов широко захватывала, преимущественно в жанре повести, самые свежие пласты современной действительности, прослеживая пути разных классов в революции — и революционную инициативу рабочих, и пути городского пролетариата, и трудную революционную ломку деревни, и судьбы интеллигенции в суровые для нее дни испытаний на прочность связей с Родиной и народом.

Проблемы эти нередко переплетались в одном произведении. При всей тематической разности повествований этих лет в них вскрывались прежде всего реальные черты той социальной схватки, в которой решался основной вопрос революционной борьбы — кто кого. Вне общей проблемы «двух миров» не существовало и проблемы революционных судеб крестьянства. На первый план выдвигались бурные социальные процессы, которые происходили в послеоктябрьской деревне и были связаны с революционной ломкой быта, с пробуждением сознания масс под влиянием революции, с ростом активности крестьянской бедноты в ее борьбе с сельской буржуазией.

Путь крестьян к осознанному участию в революции, пробуждение деревни в борьбе за новую жизнь впервые наиболее ярко предстали в повестях Неверова и Сейфуллиной. Эти писатели жили дыханием революции, рисовали обобщенную картину современности, хотя и опирались на совершенно конкретные наблюдения, сделанные в каком-нибудь поволжском селе Заливаново или сибирской Небесновке.

Динамика движения революции, острота ее конфликтов легли в основу повести Л. Сейфуллиной «Перегной» и романа А. Неверова «Гуси-лебеди». Судьба революции зависела во многом и от того, с кем и как пойдут крестьяне. Одно из важных звеньев исторического процесса — развертывание, ход революции в деревне — и привлекло пристальное внимание этих писателей.

Еще в повести «Андрон Непутевый» Неверов живописал не самоцельно взятый быт разбуженной революцией деревни, а те знаменательные перемены, которые происходили в душах крестьян.

«Разлом» села в романе «Гуси-лебеди» встает уже на фоне подлинно драматических и трагических судеб крестьянства, связанных с нарастанием остроты классовой схватки, непримиримости борьбы бедноты с кулацкой стихией, с белочехами и белоказаками в дни гражданской войны. Называя роман «Гуси-лебеди», Неверов образно обозначил те социальные силы, которые столкнулись в этом поединке, расколовшем деревню на два лагеря.

Со страниц повествований Неверова и Сейфуллиной вставал живой облик народной массы в ее умонастроениях, действиях, в стихийных порывах, в четком рисунке массовых сцен и жанровых картин, в многоголосии митингов и сходок, в образах рядовых крестьян и их вожаков, выдвигающихся в ходе борьбы (Федякин, Софрон, Павел Суслов).

Нехожеными, извилистыми путями шла деревня в революцию. Классовая борьба осложнялась косностью обманутых, ослепленных невежеством людей, не сразу понявших смысл того нового, что несли беднякам Андроны и Федякины, Софроны и Сусловы. Сложность этих конфликтов, связанных с приходом советской власти в самые глухие деревни, становилась большой правдой о времени и о людях потому, что Неверов и Сейфуллина сочно и крупно рисовали многослойный облик массы. Народ в их книгах становился главным действующим лицом повествования.

«Перегной» Сейфуллиной — книга о том, как кипела в революции не только Небесновка — все самые далекие деревушки. «Город деревню вертуном завертел», она начала думать, «трясти мозгами», кричала на митингах и сходках, трудно, не без срывов искала пути к переустройству жизни. И писатели давали возможность деревне «выкричаться», рисовали ее в действии, в стихийной борьбе за правду, за мир, за землю.

Указывая на необходимость немедленной передачи земли крестьянам, В. И. Ленин говорил: «Мы в наших резолюциях этот совет даем, и, может быть, этот совет излишний, потому что и без него крестьяне проводят это в жизнь»[1]. Стихийность выступлений крестьян в борьбе за землю — глубоко жизненное, исторически

[1] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 32, с. 181.

обусловленное явление. Чем шире разливалось половодье стихийной борьбы крестьян за землю, тем активнее росла их сознательность в этой борьбе, тем органичнее вливалось это движение в океан общенародной битвы за советскую власть, возглавленной пролетариатом.

Сейфуллина не скрывала проявлений дикости в борьбе крестьян, нередко самочинной их расправы над неповинными людьми, но она изображала реальные жизненные процессы, не становясь на путь «поэтизации» крестьянской стихийности. «У нас нет сомнений,— пишет Н. Яновский,— что движущей пружиной этих «диких» сцен в «Перегное» является скрытый или явный конфликт между бедными и богатыми. Он движет сюжет повествования, определяет лицо каждого участника массовых сцен, наполняет произведение жизненными соками — идеей непримиримости столкнувшихся в революции сил» [1].

Идейная позиция автора «Перегноя» была далека от попыток объяснять стихийность социальных явлений разбуженной «природной» стихией «крови человеческой», хотя нотки «биологизма» в описании крестьянина проскальзывают и у Л. Сейфуллиной. Ее симпатии неизменно на стороне тех крестьян, что даже в темноте, ощупью, шли к свету, больно ушибались, убеждаясь на собственном опыте, с кем им по пути, и выходили на верную дорогу защиты советской власти.

В повести «Виринея» эти процессы раскрывались не только в действиях масс, а и через мир внутренней жизни, развитие типически цельного характера народной героини. В критике делалось немало усилий для того, чтобы принизить значение художественного открытия Л. Сейфуллиной, прямолинейно противопоставить Виринею созданному позже Гладковым образу рабочей женщины Даши Чумаловой [2].

Характеристика Виринеи как «стихийной бунтарки» казалась достаточным основанием, чтобы утверждать социальную незначительность образа. К этому подстеги-

[1] И. Яновский. Лидия Сейфуллина. М., «Сов. писатель», 1959, с. 51—52.

[2] Напр., Ю. Пухов. М. Горький и Ф. Гладков (20-е годы). В кн.: «Вопросы советской литературы», т. III. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1956, с. 410—411.

валось и остальное: «идет в революцию инстинктивно», «ею руководит любовь к мужу», образ Вирки «раскрывается преимущественно в бытовом плане», «не получает широкого социального развития» и т. д.

Между тем еще Д. Фурманов увидел у Виринеи за всем наносным, что было в ней, определившее характер чутье «крепкой и верной классовой ненависти». Зревший долгие годы в героине Сейфуллиной протест вел к сознательному участию в революционной борьбе. И когда революция разломила деревню, Виринея, по словам Фурманова, «сама поняла и увидела, где настоящее дело, не пришлось ей себя ни ломать, ни перестраивать — так же думала, как Павел Суслов» [1].

В образе Виринеи Фурманов увидел слияние «глухого одиночного» протеста с «массовым протестом» против главного врага, «против всего строя старой России», в пути Виринеи — путь миллионов крестьянских масс, которые, как и она, «беззаветная, мужественно-смелая, а в дальнейшем, верно, и вполне сознательная, передовая женщина нашей великой эпохи», «вклинивались» в борьбу, шли к осознанному участию в ней.

Не менее сложно предстали в повестях и романах 20-х годов пути интеллигенции в революции, изображенные преимущественно писателями старшего поколения, перед которыми, как и перед их героями, остро вставал вопрос об отношении к Родине и революции.

«Нестор русской интеллигенции», В. Вересаев, отразивший основные этапы в истории интеллигенции за последнюю четверть века, оказался в годы революции в «промежуточном положении» наблюдателя. Он искренне сочувствовал победе революционного народа, но его мировоззрение проделало сложную эволюцию, прежде чем писатель пришел к пониманию значительности свершавшихся на его родине событий.

Алексей Толстой, с «жестокой правдивостью» изображавший накануне революции «психическое и экономическое разложение современного дворянства» [2], «в эпоху великой борьбы белых и красных» оказался «на

---

[1] Д. Фурманов. Собр. соч., т. 3. М., Гослитиздат, 1961, с. 308.

[2] М. Горький. Собр. соч., в 30 томах, т. 29. М., Гослитиздат, 1955, с. 142.

стороне белых», в эмиграции, и должен был проделать свой «скорбный путь хождения по мукам» [1].

Через осознание неизбежной гибели разлагающейся изнутри русской военной интеллигенции вступал в литературу автор романа «Белая гвардия» М. Булгаков. Локальной регистрацией пережитых «перемен» на юге России была занята М. Шагинян. Сама жизнь убеждала писательницу во враждебности белого движения народу. Искал свои пути изображения революции и интеллигенции самый молодой из этих писателей — К. Федин.

Авторы романов о судьбах интеллигенции по-разному воспринимали события революции. Вересаеву и А. Толстому казалось, что революции угрожает гибель от разбушевавшейся стихии. Организующие ее силы еще не представлялись в достаточно зримых очертаниях. Страх перед веками копившимся гневом народа, невиданным размахом борьбы творящих революцию масс, ожидание «чистой», бескровной революции, в то время как она шла в крови, грязи, ужасах,— все это помешало увидеть суть революционных процессов. Факты стихийного своеволия примазавшихся к революции лиц заслоняли подлинный энтузиазм масс в борьбе за торжество социалистических идей.

«И когда теперь со стороны буржуазии,— говорил В. И. Ленин в марте 1918 года,— кричат о неслыханном развале и национальном позоре, думают ли они, что революция, рожденная войной, рожденная неслыханным разрушением, что она может идти так спокойно, гладко, мирно, без мучений, без терзаний, без ужасов? Если кто-нибудь представлял себе такое рождение революции, то это или пустые слова, или так может рассуждать кто-нибудь из мягкотелых интеллигентов, не понимающий значения этой войны и революции. Да, так рассуждают они. Но мы ясно видим, как через весь этот процесс идет величайший народный подъем, чего не видят люди, которые кричат о национальном позоре» [2].

---

[1] А. Толстой. Открытое письмо Н. В. Чайковскому. «Известия», 25 апреля 1922 г., № 90, с. 2; Полн. собр. соч., т. 13. М., Гослитиздат, 1949, с. 11.

[2] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 36, с. 85.

В среде интеллигенции, в том числе и писательской, происходили мучительно сложные процессы, прежде чем лучшая ее часть пришла к пониманию революции и решительно повернула в сторону советской власти. Процессы эти связаны и с разрешением проблемы интеллигенции в революции, и с особенностями изображения ее путей в романах первой половины 20-х годов.

Романы В. Вересаева «В тупике», М. Шагинян «Перемена», К. Федина «Города и годы» и даже «Сестры» А. Толстого долгое время казались значительными не столько как факты художественного отражения революционной действительности, сколько как свидетельства идейной эволюции самих писателей. Критика рассматривала этих писателей изолированно друг от друга и вне общего движения литературы. Если В. Полонский не имел намерения причислять А. Толстого и В. Вересаева к сонму «уходящих» [1], то И. Лежнев совершенно откровенно противопоставлял «уходящего в прошлое» В. Вересаева тому «внутреннему ритму молодого», который якобы принес Б. Пильняк [2]. Если роман А. Толстого «Сестры» вошел позже в историю советской литературы как начало эпопеи о судьбах народа и интеллигенции в революции, то романы Вересаева, Шагинян, Федина долгое время рассматривались в стороне от основных исканий советской литературы этих лет. Роман Вересаева «В тупике» до сих пор расценивается преимущественно как «творческая неудача писателя».

Начиная с первого романа трилогии А. Толстого, получившего вскоре название «Сестры» и отразившего в своих редакциях мировоззренческую эволюцию писателя, критика долгое время дебатировала вопрос о том, какие проблемы стоят в центре внимания автора. Считалось, что проблема судеб российской интеллигенции заслонила от писателя все другие, более значительные социально-исторические вопросы, хотя А. Толстой уже первую книгу трилогии рассматривал как роман о судьбах Родины, связывая с нею и судьбы интеллиген-

---

[1] Вяч. Полонский. Уходящая Русь. М., изд-во «Красная новь», 1924, с. 3.

[2] И. Лежнев. Два поколения. Два типа. «Россия», 1923, № 5, с. 13.

ции. Эпиграф «О, Русская земля!» из «Слова о полку Игореве» придавал смысловую тональность произведению о родине, находящейся в полосе тяжелых испытаний.

На фоне жизни тех лет от столицы до глубокой провинции А. Толстой изображает искания далекой от революционных устремлений интеллигенции, тот нравственный тупик, в который все больше заходила либерально-буржуазная ее часть, лишенная жизненных целей и больших идей, жившая расхлябанно, в обстановке судорожных метаний, падения нравственности, эпидемии самоубийств. Судьбы интеллигенции писатель не отрывает от современной общественной жизни, от надвигающихся исторических событий. Он реалистически зримо передает распад старого социального строя, крушение интеллигенции, утратившей связи с народом. «Замученный бессонными ночами, оглушающий тоску свою вином, золотом, безлюбой любовью, надрывающими и бессильно-чувственными звуками танго — предсмертного гимна», Петербург «жил словно в ожидании рокового и страшного дня» [1].

Изображает Толстой и тех честных интеллигентов, которые ищут путей к народу, тянутся к правде. Отношение к родине и народу становится для них пробным камнем, на котором проверяются их взгляды и общественная позиция в канун больших революционных событий. Толстой, однако, не ушел от созерцательного описания «частных жизней». В романе «Сестры» даже самые честные интеллигенты замыкаются в мире личных переживаний и стремлений к «семейному» благополучию.

Значительная часть произведений этих лет об интеллигенции связана непосредственно с событиями революции и гражданской войны. «Нигде «перемена»,— писала М. Шагинян,— не была такою сплошной и беспередышной, как на юге России в эпоху гражданской войны...» [2] Шагинян писала о революции на Дону, о недолгой калединщине, приходе войск Сиверса, немец-

---

[1] А. Толстой. Хождение по мукам. Роман в двух частях, кн. I. Л.— М., издание автора, 1925, с. 11.

[2] М. Шагинян. Перемена. Быль. Харьков, «Пролетарий», 1924, с. 3.

кой оккупации, красновщине и деникинщине, о вступлении в город армии Буденного. Вересаева интересовали перемены в Крыму. Трагическое для Украины время немецкой оккупации, гетманщины, сменившейся петлюровской директорией, конец которой положило наступление красных войск в начале 1919 года, привлекло внимание М. Булгакова в романе «Белая гвардия».

Ситуация и факты революционного времени, лично пережитые авторами романов, нередко определяли их структуру, судьбы героев, впитавших в себя автобиографические моменты. «Простым наблюдением» далеко не всем и не сразу удавалось «отделить разложение старого от ростков нового». Виденная часть нередко воспринималась за целое и оставалась вне глубокого осмысления типических процессов революции. Объективистская регистрация увиденных событий, отдельных частных судеб интеллигентов мешала подняться на высоты реалистического обобщения.

«Ветер времени», врываясь в традиционные романы о «семейных» судьбах, раздвигал их жанровые границы. «Обыватель, как растение,— писала М. Шагинян,— сопротивлялся этому ветру событий. Он стоял на месте, и волны шли через него, оставляя отметы. Отсюда не «историческое» (с перспективой), а чисто локальное, местное запечатление всего пережитого»[1]. В «Перемене» писательница изображала быт потревоженной революцией буржуазно-обывательской интеллигенции, сатирически зарисовывая типы Иванов Ивановичей, Петров Петровичей, «общественных деятельниц» — буржуазных дам, таких ревностных служителей старого мира, как профессор Булыжник или безымянный провокатор из среды интеллигентов.

Свою «Перемену» М. Шагинян называет «эпическая быль о гражданской войне на Дону» и делает попытку расширить круг наблюдений, показать не только «сонную степь под солнцем Донобласти» и «малую точку» в ней — город, не только неврастеническую интеллигенцию и мещанство, но и рабочих Темерника, «муравейник шахтеров, изглоданных угольной пылью». Про-

[1] М. Шагинян. Перемена. Быль Харьков, «Пролетарий», 1924, с. 3.

исходящие в Ростове события М. Шагинян соотносит с жизнью страны, напрягающей силы для победы революции.

Картины разложения старого мира выписаны в «Перемене» с неподдельным сарказмом. Писательница не жалеет сатирических красок для того, чтобы сочно выписать быт и нравы буржуазной интеллигенции, весь строй уходящей в прошлое жизни, которому она еще служит. Вместе с тем страницы этой «эпической были» эмоционально окрашены, пронизаны взволнованным голосом автора, романтическим пафосом значительности происходящих исторических перемен, верой в очистительную силу революции:

«Скоро, скоро все страны станут свободными! Заторопятся люди завести у себя революцию. И музыка, музыка пройдет по всем улицам мира, с барабанщиками, отбивающими Перемену: Трам-тарра-рам, просыпайтесь! Зарю утреннюю мы играем тебе, Человечество!»

Иными красками, чем у М. Шагинян в «Перемене», окрашено, другими интонациями пронизано опять же локальное запечатление «всего пережитого» в романе М. Булгакова «Белая гвардия». Изображенная здесь русская военная интеллигенция, многими нитями привязанная к уже трещавшему под ударами революции старому миру, приходит к признанию народной победы через раскаяние за грехи побежденных. На этом основании роман М. Булгакова рассматривался преимущественно как выражение идей «внутренней эмиграции», принявшей победу народа в революции с болью покорности. Впрочем, роман этот, написанный в 1923—1924 годах, не стал фактом литературной жизни тех лет. В журнале «Россия» в 1925 году публикуются лишь первые две и несколько глав третьей части романа, хотя именно в это время интерес к процессам, которые происходили на «той стороне» революционной борьбы, в том числе и к процессам развала «белой гвардии», разложения внутри нее, все возрастал.

Роман разворачивается как семейная хроника «дней Турбиных», начатая полным горечи и печали днем смерти матери, покинувшей своих детей в грозное время со словами: «Живите... дружно». Но автор тут же предупреждает: «А им придется мучиться и умирать».

По всей стране полыхает огонь революции. Давно уже начало мести́ с севера, и метет, и метет, и не перестает, и чем дальше, тем хуже. Вернулся старший Турбин в родной город после первого удара, потрясшего горы над Днепром. Ну, думается, вот перестанет, начнется та жизнь, о которой пишется в шоколадных книгах, но она не только не начинается, а кругом становится все страшнее и страшнее. На севере воет и воет вьюга, а здесь под ногами глухо погромыхивает, ворчит встревоженная утроба земли. Восемнадцатый год летит к концу и день ото дня глядит все грознее и щетинистей»[1].

И кажется Турбиным, мечтающим «отдыхать и отдыхать и устраивать заново не военную, а обыкновенную человеческую жизнь», вьюга эта ворвется в окна их теплого, «за такими кремовыми шторами», дома, потушит огонь в бронзовой лампе под абажуром, нарушит уют, мир и покой не только их семьи. Революция страшит Турбиных как всеобщая разрушительная сила.

Вместе с героями и автору кажется, что сожгут в печи и ту «Капитанскую дочку», слова из которой, поставленные эпиграфом к роману, словно бы предвещают беды и невзгоды семье, мечтающей о тишине и мире в это время пурги и вьюги: «Ветер завыл; сделалась метель. В одно мгновение темное небо смешалось с снежным морем. Все исчезло...»

Повествование о семье Турбиных, начатое в такой тревожной, исполненной печальных предсказаний тональности, все больше по мере своего развертывания пропитывается мотивами обреченности, которые сопутствуют этой семье, связавшей свою судьбу со старым миром и идущей вместе с ним к гибели. Буря гражданской войны неизбежно и не однажды врывается в дом Турбиных. Лучшие из обитателей этого дома, даже убежденно вставшие в свое время под знамя белого движения, разочаровываются в его идеях, утрачивают веру в него. И эту внутреннюю драму заблудившихся и обессилевших людей Булгаков изображает правдиво, психологически глубоко,— правда, опять же не без грусти, горечи и сочувствия к их бедам.

---

[1] М. Булгаков. Белая гвардия. «Россия», 1925, № 4 (13), с. 5.

В совершенно иной тональности выписаны те, кто трусливо прячется за спины белогвардейцев, немецких оккупантов, авантюристов всех мастей. Город превращается, по словам автора, в гнездо «гадов», бежавших от большевиков и ненавидевших их «ненавистью трусливой, шипящей, из-за угла, из темноты». В этом змеином гнезде оказались и «седовласые банкиры со своими женами», и дельцы, и домовладельцы, оставившие в Москве тайных приказчиков, и купцы, и журналисты «московские и петербургские, продажные, алчные, трусливые», «князья и алтынники, поэты и ростовщики, жандармы и актрисы императорских театров», и «петербургские бледные развратницы с накрашенными карминовыми губами», и члены Государственной думы в пенсне...

Наиболее умные из проскочивших «с желтыми твердыми чемоданами и с сдобными женщинами» через «колючий большевистский лагерь» поняли, что «судьба их связала с побежденными, и сердца их наполнялись ужасом»:

« — Немцы побеждены,— сказали гады.

— Мы побеждены,— сказали умные гады».

В такой интонации, не оставляющей никаких сомнений в неотвратимости гибели этого змеиного гнезда, люто ненавидевшего народ и революцию, наиболее отчетливо выражена активная авторская позиция.

Неизбежность народного возмездия начинает осознаваться и в семье Турбиных, хотя автор и оставляет ее на распутье, в тревоге перед ожидающей ее неизвестностью. Будущее он и сам не представляет пока сколько-нибудь отчетливо и лишь пассивно мечтает о торжестве мира и справедливости.

Свои размышления о судьбах интеллигенции в революции предложил в это время и В. Вересаев. Вынесенные в эпиграф его романа «В тупике» строки из «Ада» Данте об ангелах, которые «в великой той борьбе... остались сами по себе... Небо их отринуло, и ад не принял серный, не видя чести для себя в таких», совсем не выражали, как долгое время считала критика, какой-то «двойственной позиции» автора, а лишь указывали на тот идейно-нравственный тупик, в котором оказалась в период революции русская либеральная интеллигенция и из которого она с трудом выхо-

дила. Метафорический смысл эпиграфа раскрывается всем строем повествования, судьбами изображенных в нем интеллигентов.

Старому земскому врачу Ивану Ильичу Сартанову не дано понять истинного смысла и величия революции. Он воспринимает ее с прекраснодушных, псевдогуманистических позиций, надклассовых абстракций и видит в революции гибель привычных этических ценностей, моральных устоев, выработанной веками культуры.

Интеллигентские представления Сартанова о бескровной, идиллической революции рушатся под напором острой классовой схватки. Революция вторглась в жизнь отошедших от народа интеллигентов и потребовала определить свое отношение к свершающимся событиям, найти свое место в них, решить, «в каком сражаться стане», с кем идти — с народом или против него.

Гражданская война в Крыму приняла драматический и затяжной характер. Здесь с особенным ожесточением столкнулись революционные и контрреволюционные силы. Сартанов, однако, остается вне этой схватки и до конца дней своих не находит выхода из тупика, в который сам себя завел.

Во многом близок Вересаеву и К. Федин, изображающий в романе «Города и годы» судьбу интеллигента Старцова, не находившего, как и Сартанов, выхода из «тупика» и пассивно ждавшего, чтобы жизнь сама «приняла его». Безвольный человек, отравленный ядом буржуазного индивидуализма, Старцов пассивен и в своем отношении к революции. Идеи псевдогуманизма, абстрактной, «внеклассовой» морали, неразрешимость для него конфликта между чувством и долгом ведут к предательству дела революции. Андрей Старцов, по словам К. Федина, «не смог подчинить личную жизнь суровым, но и великим задачам времени, и это ему отомстилось. Слабость привела его к преступлению. Гибель его была судом над ним» [1].

Образ Кати Сартановой у Вересаева наиболее показателен для исканий честной интеллигенции, выходившей из тупика трагического индивидуализма через

[1] К. Федин. Собр. соч., т. I. М., Гослитиздат, 1952, с. 406.

преодоление колебаний и сомнений. Катя остро воспринимает бурлящий мир. Она непримирима к фальши и лицемерию старой жизни, стремится понять смысл происходящих событий. Как и отец, Катя ждала бескровной революции. Эмоциональная по характеру, она страдает при виде ужасов борьбы. Трудно расстается она с идеалистическими иллюзиями, наивными представлениями о революции. Катя ищет выхода из трагического одиночества, тянется к народу, к революционерам, но еще пугается той правды, которую они несут с собой. Субъективные впечатления мешают глубоко осмыслить окружающее. Случайные, примазавшиеся к советской власти люди отталкивают ее от революции, осложняют путь к ней.

Вересаевская Катя, как и герои Алексея Толстого, проделывает свой сложный путь «хождения по мукам», приходит от позиции невмешательства к борьбе на стороне революции. Она не может уйти из жизни так, как ушел отец, не преодолев разочарования, не вырвавшись из тупика. Она говорит отцу: «Сдаться, убежать! Забиться в угол и там умереть, как отравленная крыса!.. Ни за что! Какая скупость к жизни, какая убогость!.. Нет, я хочу умереть, но чтоб бороться! Пусть меня пилами режут пополам, пусть сдирают кожу, но только, чтоб не было бегства!» [1]

Катя уезжает из поселка «неизвестно куда», но она не бежит от жизни, она принимает решение — участвовать в борьбе. На этом обрывается роман Вересаева. И это не значит, что героиня «остается на распутье». Вересаев раскрыл один из этапов ее пути в революции, нелегкий психологический перелом, происшедший в честном интеллигенте, искавшем выход из тупика. «Ангелы» не могут жить «сами по себе», в отрыве от своего народа. Вступая в борьбу, они ищут путей к нему.

Автор романа «В тупике» не только реалистически отразил крах либеральной интеллигенции в эпоху революционной схватки миров, но и показал ту ее часть, которая, преодолев колебания и заблуждения, нашла дорогу к народу. Как и А. Толстой в «Хождении по мукам», Вересаев с позиций художника-реалиста, объ-

[1] В. Вересаев. В тупике. М., «Мосполиграф», 1924, с. 230.

ективно раскрывал сложно протекавшие процессы, трудные пути интеллигенции к новой жизни.

Если Шагинян уже в это время находила сатирические краски, зарисовывая типы из среды буржуазно-обывательской интеллигенции, изображала их саркастически остро, то Вересаеву не хватало такого пафоса. Не мог еще отрешиться от оправдания прекраснодушия своего героя, от снисхождения к его слабости и К. Федин. Но он значительно определеннее Вересаева осуждает интеллигентную раздвоенность, губительность пассивности Старцова, не выдержавшего испытаний революционного времени.

Разбросанность, «неорганизованность», на первый взгляд, повествования в романах Вересаева и Шагинян (отчасти и в «Сестрах» А. Толстого) совсем не являются свидетельством хаотичности революционной борьбы, неумения писателей проникнуть в «рок событий». Новый жизненный материал диктовал новые формы его отражения. Делались попытки, опираясь на традиционные формы романа, найти новые пути воссоздания характеров и событий революционной эпохи, которых не знал классический роман. Это были трудные, неизведанные дороги. Сложностью их освоения объясняются идейно-художественные просчеты не только одного Вересаева.

Шагинян затруднялась в определении жанра «Перемены», склонна была видеть в своем произведении «эпическую быль о гражданской войне». Историко-хроникальные описания хотя и раздвигали рамки традиционного романа, но еще не придавали ему эпической полноты. *«Образ времени»*, включенный в повествование «на равных и даже предпочтительных правах с героями» [1], привлекал Федина уже в 20-е годы, но сказался в романе «Города и годы» еще не столько в эпически развернутом раскрытии конфликтов революционной эпохи, сколько в постановке проблем человека и истории, в сатирической обрисовке милитаристской Германии, в обнажении антигуманизма буржуазной цивилизации. Приобщаясь к осмыслению исторических процессов современной действительности, Федин искал и новые формы выражения этой действительности.

[1] К. Федин. Собр. соч., т. I. М., Гослитиздат, 1952, с. 18.

Проблема интеллигенции и революции в романах А. Толстого, Вересаева и Шагинян связывалась с судьбами Родины, с событиями революции и гражданской войны. Широкий временной охват революции в романах «Города и годы» Федина и «Цемент» Гладкова исключал «самостоятельное» звучание этой проблемы, включая ее в круг других современных проблем борьбы за утверждение социализма.

IV. Конфликт, сюжет и композиция. Поиски новых средств повествования

Особенности жанровых признаков советского реалистического романа с его социалистическими идеалами не могли, разумеется, сразу и четко определиться в бурном потоке поисков изображения революционной эпохи и ее героя. Это был сложный процесс, связанный с трудностями отображения новой действительности.

История не знала такой коренной ломки жизни, таких динамически бурных событий, такого движения масс, таких сдвигов в их психологии, какие вызвала Октябрьская революция. Те из писателей-реалистов, кто зорко вглядывался в кипевшую жизнь, кто участвовал в ней, стремились прежде всего запечатлеть облик революции, динамику ее движения, активность масс в ее созидании как характерный признак народной революции. Эпохальность революционных событий, рождение в процессе борьбы новых людей, творящих революцию,— все это заставляло писателей искать объемные формы изображения действительности.

Подступы к роману были трудными, и поиски романических форм шли нелегко. На первых порах возникали бесхитростные очерковые повествования («Недавние дни» А. Аросева). Очерками склонен был назвать свои «Два мира» В. Зазубрин. Порой повествование выливалось в связанный лишь контурно цикл рассказов («Конармия» И. Бабеля), в цепь фельетонов («Хулио Хуренито» И. Эренбурга), в хроникально последовательные дневниковые записи («Голод» С. Семенова), в сказ («Андрон Непутевый» А. Неверова), в звенья «былевых» эпизодов («Перемена» М. Шагинян), в хронику («Колчаковщина» П. Дорохова).

Повесть на этом этапе преобладала. Писатели в относительно небольших формах стремились закрепить большой жизненный материал, события революции, основные ее конфликты, хотя бы штрихами обрисовать участвующие в ней массы людей. Эти целевые установки отличали повесть 20-х годов («Партизаны», «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова, «Неделя» Ю. Либединского, «Падение Даира» А. Малышкина и другие) от традиционной русской повести с ее «локальными» конфликтами, описаниями «частных судеб».

К сложившимся жанрам романа и повести молодая литература, охваченная жаждой поисков нового, а нередко и формальным экспериментаторством, склонна была относиться нигилистически. «Писали мы тогда много, жадно,— вспоминает Вс. Иванов.— Хотелось высказаться, утвердить себя. Художественного опыта, естественно, не хватало; к опыту и манере классиков мы относились скептически, каждый из нас хотел непременно найти свою манеру. Кроме того, нам казалось, что новый общественный порядок требует и новейшей манеры выражения его в искусстве» [1].

Не только нигилистическое отношение «к опыту и манере классиков» заставляло писателей искать «свою манеру» в жанрах повести и романа. В этих традиционных жанровых рамках невозможно было, казалось тогда, выразить дух нового времени, великие революционные перемены. Жанровые рамки традиционной повести раздвигались под давлением новых конфликтов, эпохальных событий.

Такие, казалось бы, отличные друг от друга произведения начала 20-х годов, как «Два мира» Зазубрина, «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова, «Неделя» Либединского, «Перегной» Сейфуллиной, «Падение Даира» Малышкина, сближал пафос раскрытия основного конфликта эпохи — смертельной схватки двух миров. Повесть уже не могла сосредоточиться на одной ситуации, на одном событии. В нее входило то, что присуще роману,— многоплановость, многотемность, сюжетная разветвленность, стремление с разных сторон охватить сложный круг жизненных явлений. Повествование

---

[1] Вс. Иванов. Собр. соч., т. 8. М., Гослитиздат, 1960, с. 496.

складывалось из цепи реальных жизненных ситуаций, народной борьбы за свободу.

Вскоре, правда, главной бедой, чуть ли не причиной гибели русского романа объявили утрату «уменья заинтересовать читателя», потерю «чувства сюжетности». «Советский беллетрист явно обессюжетился,— замечал Н. Асеев.— Он размагнитился и раздробил сюжет на тысячи осколков...» [1] Подобная точка зрения воспринималась как истина, отражающая положение вещей. Ее отголоски встречаются и в наши дни.

В. Шкловский утверждал, что русский роман, переживший «период цветения», не отличался четкой организацией сюжета и постепенно шел к той «бесфабульности», лучшие образцы которой дали Белый и Ремизов. «Сюжетное строение никогда не было сильным местом русской литературы,— писал Шкловский.— В настоящее время очень сильная струя русской прозы идет на вытеснение сюжета, на создание бессюжетных (что, конечно, не значит бесформенных) прозаических вещей. Старая проза отменяется» [2].

В. Каверин считал, что «сюжет — который в России никогда не имел большого значения — остается и посейчас в тени или играет подсобную роль» [3]. Л. Лунц обвинял молодую прозу, особенно повести и романы Вс. Иванова, в том, что «она не знает элементарного построения фабулы, не умеет развить даже одного мотива» [4].

«Русская литература давно не баловала нас сюжетными построениями...— утверждал А. Слонимский.— Пренебрежение к сюжету — своего рода традиция, установившаяся с 60-х годов» [5]. Называя «мастерами сюжета» Лажечникова, Загоскина, Марлинского, он считал, что русская натуральная школа «развалила сюжет», заполонив роман и повесть сырым, неорганизо-

---

[1] Н. Асеев. Ключ сюжета. «Печать и революция», 1925, № 7, с. 69.

[2] В. Шкловский. Новый Горький. «Россия», 1924, № 2 (11), с. 195.

[3] Вен. Каверин. Евг. Замятин, «Островитяне». «Книга и революция», 1923. № 1 (25), с. 54.

[4] Л. Лунц. Вс. Иванов, «Седьмой берег». «Книга и революция», 1923, № 1 (25), с. 55.

[5] А. Слонимский. В поисках сюжета. «Книга и революция», 1923, № 2 (26), с. 4.

ванным материалом, что «бессюжетие» загубило не только Короленко, Лескова, но и всю русскую литературу, начиная с 60-х годов. Даже у Достоевского Слонимский не видит «сюжетной отделки». Сюжет он видит только у Гоголя и Пушкина, да и то только потому, что у Пушкина «торжествует норманское европейское начало над славянской распущенностью» [1].

Слабость молодой прозы Слонимский объясняет тем, что ее «едва коснулась многовековая европейская культура сюжета», а перспективы романа видит в «завоевании сюжета», в победе «европейского формирующего начала над разбродом славянской стихии» [2].

Понятием «сюжетной архитектоники» подменялась вся сложность строения романа, причем в сюжетности, понимавшейся как занимательность, виделось спасение романа от «славянской беспорядочной стихии». Но дело не только в этом. Ориентация на «европейскую культуру сюжета» была попыткой навязать русскому роману авантюрную сюжетность, «бульваризировать» его. Фетишизация сюжета вела к формальной классификации повести и романа 20-х годов по линии школы «сюжетистов» и «орнаменталистов» («бессюжетников-бытовиков»).

«Материал стареет — сюжет вечен,— считали сторонники авантюрно-европейского «формирующего начала».— Восприятие материала ограничено пределами национальности — сюжет интернационален» [3]. На этом основании Вс. Иванов, Сейфуллина, Либединский объявлялись «бессюжетниками-бытовиками», хотя ограниченность их повестей «пределами национальности» была их достоинством.

Структура «Двух миров» Зазубрина определяется стремлением писателя отразить размах народной революции, активное участие в ней масс. В перекрестном чередовании сцен, изображающих борющиеся лагери, выражается эпохальный конфликт времени. Динамика повествования диктуется не динамикой авантюрного сюжета, а напряжением схватки революционного наро-

---

[1] А. Слонимский. В поисках сюжета. «Книга и революция», 1923, № 2 (26), с. 4, 5.

[2] Там же, с. 6.

[3] Там же, с. 5.

да со старым миром, пафосом труда людей, полных решимости одолеть врага, отстоять свою свободу.

Основной конфликт времени определяет и особенности сюжета и строения повести Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69». Глубоко заблуждались те, кто не видел у Вс. Иванова сюжета и считал, что его повести строятся «на стихийном движении самого материала»[1], что он не ищет «новых архитектурных, сюжетных форм»[2].

Еще в первой повести Вс. Иванова «Партизаны» рождение партизанского отряда, сплочение масс, поднявшихся на борьбу, получило четкую сюжетную организацию, динамическое развертывание. Вс. Иванов вместе с Зазубриным вводил в повествование революционную массу и показывал процесс ее прозрения в борьбе, взрыв разбуженной революцией энергии. В сюжетной организации своих повестей («Партизаны», «Бронепоезд 14-69») Вс. Иванов шел от жизни, от реального столкновения борющихся социальных сил.

Важную роль в развитии сюжета повести «Бронепоезд 14-69» играет острый социальный конфликт двух миров — поднимающихся на борьбу партизан и обреченных историей на гибель белогвардейцев. Драматический характер этой схватки выражается в динамике отобранных писателем ситуаций. Конкретно-исторические закономерности общественной борьбы становятся основной движущей силой сюжета повести.

Особенно широко показывает Вс. Иванов все, что происходит в среде партизан. Изображает он и борьбу рабочих в городе, положение в лагере белых. Эти разветвленные сюжетные линии, столкновения людей, участвующих в борьбе, внутренне связаны, событийно организованы. Повесть трудно обвинить в статичности повествования. Особенность ее скорее в разорванной, «динамической» композиции, в резком переключении с беглой обрисовки одного лагеря на более или менее детальное изображение другого. Может быть, поэтому, оставляя неизменными сюжетные коллизии повести, Вс. Иванов впоследствии неоднократно перестраивал ее, не только тщательнее выписывал то, что было вна-

[1] Л. Лунц. Вс. Иванов, «Седьмой берег». «Книга и революция», 1923, № 1 (25), с. 55.

[2] Е. Замятин. Серапионовы братья. «Литературные записки», 1922, № 1 (25 мая), с. 7.

чале схвачено лишь резким мазком, но и искал более крепкую композиционную взаимосвязь отдельных частей повествования.

Несколько иные поиски организации повествования выражены в «Падении Даира» А. Малышкина, где все подчинено обобщенно-символическому показу схлестнувшихся в последней схватке классово непримиримых миров. Сюжетность здесь умышленно ослаблена. Писатель изображает не столько конкретные характеры, сколько волевое устремление масс побеждающего революционного мира, эпически развернутые батальные картины, широкую панораму штурма Даира. Монолитность этого героико-эпического повествования определяется динамикой развертывания конфликта, остротой столкновения творящих историю «множеств» с одряхлевшим, судорожно цепляющимся за жизнь старым миром, предстающим в такой же обобщенной, но уже гротескной характеристике.

На социальных конфликтах, на столкновении в борьбе полярных сил строили свои повести Неверов, Сейфуллина, Либединский. Автор «Недели» мечтал написать эпическое произведение, в котором изображались бы «три первые года революции», ему представлялось, что сюжет «эпопеи» должен охватить всю страну [1]. Но вскоре и Либединский понял, что незачем «охватывать сюжетом весь Советский Союз, когда все действие можно сконструировать в одном городе», «взять один год, один месяц», «даже одну неделю» и вложить в нее «развитие основного конфликта эпохи», «за одну неделю выразить все напряжение событий» [2].

Сближаясь во многом с Зазубриным, Вс. Ивановым, Малышкиным, Либединский изображал в «Неделе» иное время в иных ситуациях, искал свои композиционные и стилевые решения. По его словам, «основная коллизия эпохи выделялась легко и естественно: чтобы засеять поля, надо привезти зерно, чтобы привезти зерно, нужно добыть топливо для железной дороги, а добыть топливо и привезти зерно можно только с помощью красноармейцев, которых для этого нужно вы-

[1] Ю. Либединский. Первые шаги. В его кн.: «Современники. Воспоминания». М., «Сов. писатель», 1961, с. 11.

[2] Там же, с. 16.

вести из города. Но если вывести из города воинские силы, это облегчит руководителям контрреволюционного мятежа захват города. И все же партийная организация для решения этой главной задачи выбирает этот трудный, но правильный путь и ценой больших и кровавых жертв задачу решает. И все эти события вполне укладывались в одну неделю... И как только я нашел эту основную коллизию, сразу же обозначилась расстановка героев будущего произведения» [1].

И все-таки Либединский встретил трудности в развертывании сюжета, в поисках композиционного решения замысла — расстановки, столкновений и взаимоотношений персонажей. Образ весны, трудного и радостного обновления жизни, которым открывается повесть, освещает всю первую главу, описание городского партийного собрания, на котором коммунисты в трудных условиях заговоров и мятежей ищут пути возрождения жизни в крае — укрепить союз с деревней, засеять ждущие семян поля.

Коммунисты идут на свое собрание, навстречу затаившему весеннюю радость облачному дню. Злобный обыватель Рафаил Сенатор с одышкой возвращается в свое логово под нависшими над закатом встревоженными облаками. Такая контрастность — в основе образности всей повести, в основе ее структуры. В один день, одним поездом приезжают в город коммунистка Симкова, привозящая вести о трудном положении страны, и белый офицер Репин, готовый возглавить восстание.

Консолидация, сплочение сил коммунистов, полных «зоркой тревоги», их активность, действенная борьба за возрождение жизни в разоренном войной крае — с одной стороны, а с другой — скрытая, глухая неприязнь обывателей, злоба и ненависть «бывших людей», обманутых ими, втянутых в заговор крестьянских масс. В семи главах повести — семь дней развертывающейся борьбы.

Стремясь к «типизации и драматизации изображаемого», Либединский в середине повествования ставит наиболее «драматическую коллизию» — захват бандами города, оставшегося без коммунистического ба-

---

[1] Ю. Либединский. Первые шаги. В его кн.: «Современники. Воспоминания». М., «Сов. писатель», 1961, с. 17.

тальона, ушедшего на заготовку дров. В неравных схватках с озверевшими врагами гибнут лучшие коммунисты города, погибают Климин, Робейко, Симкова, Стальмахов, Мартынов, рабочий Андреев. Железнодорожные рабочие во главе со следователем ЧК Горных, поддержанные вовремя подоспевшим к городу коммунистическим батальоном, возглавленным военкомом Карауловым, одерживают победу над бандами.

Последняя глава вновь посвящается описанию партийного собрания коммунистов города. Коммунисты принесли большие жертвы, но жервы эти неизбежны в суровой борьбе за торжество новой жизни. Коммунисты опять идут навстречу утреннему солнцу. Они радуются одержанной победе, но знают, что борьба не кончена, впереди новые трудности, и Горных ведет собрание «спокойно, уверенно и зорко, как рулевой на тяжелом и грузном баркасе в извилистой мелкой речонке»[1].

Сосредоточенность повести начала 20-х годов на больших социальных конфликтах, на изображении народной борьбы, ориентация на охват сложных жизненных явлений первых лет революции вели к многоплановости повествования, с введением в него большого количества персонажей, батальных и бытовых сцен и ситуаций. Даже там, где бытописание определяло характер повествования, в него неизбежно врывался голос писателя-летописца. Оптимистическая окрыленность, патетичность, выраженная в густой живописности слова, в пафосной манере письма, окрашивали повесть начала 20-х годов.

Революционный пафос, революционная динамика жизни не прошли бесследно для повести этих лет. В ее жанровых рамках велись поиски новых средств организации повествования. Сюжет в повести этих лет чаще всего представал как совокупность «системы событий». Преимущественное внимание к событийным конфликтам, к батальным сценам, эпическое изображение массы во всех перипетиях ее движения заслоняло внутренний мир участников этих событий.

В такой повести, как «Падение Даира», динамика

---

[1] Ю. Либединский. Неделя. Повесть. П.— М., «Молодая гвардия», 1923, с. 102.

событий оказывалась предпочтительнее динамики действий и поступков, столкновений и взаимоотношений характеров, «истории роста и организации типа». Исторические события еще очень поверхностно преломлялись в человеческих судьбах. Сколько-нибудь ощутимых попыток глубоко проникнуть в «диалектику души» человека повесть этих лет не делала. Либединский считал, что в «Неделе» он сосредоточился на раскрытии «основной коллизии» периода военного коммунизма, а люди тех лет были показаны «без их сложности» [1].

Многогранность жизненного процесса еще не воплощалась в живые человеческие характеры. Чаще всего это происходило из-за недоверия к внутреннему миру человека, а также из-за настороженного отношения к «психологизму», к накопленному классической литературой опыту углубления во внутренний мир героя.

Повесть начала 20-х годов не стала «историей жизни человеческой», историей человеческих характеров в процессе их становления. Ей не удавалось соподчинить новизну общественных отношений и рождение *нового типа* человека. Тот же Либединский видел, что писатель, изображая новый мир общественных отношений, который складывался после революции, выхватывал в нем первоначально «только основные тенденции». Главная задача, по его словам, увиделась несколько позже: «Это — углубление типа, углубление личности, углубление классового показа ее» [2].

В «списывании с натуры» таилась опасность отхода от наметившихся реалистических тенденций прежде всего в сторону натуралистического копирования «пошлой прозы житейского быта». Подобные явления нередко переплетались с импрессионистским восприятием действительности и причудливо сосуществовали в одной повести.

Склонность Вс. Иванова к бытописанию революции приобретала в «Цветных ветрах» откровенно натуралистическую окраску, выраженную и в композиционной хаотичности, и в перегруженности повествования

[1] Ю. Либединский. Реалистический показ личности как очередная задача пролетарской литературы. «На лит. посту», 1927, № 1, с. 29.

[2] Там же, с. 27, 29.

имажинистскими образами и деталями. Еще более ощутим этот крен в повестях «Рвотный форт» Никитина, «Огненный конь» Гладкова, «Реки огненные» Веселого, «Вокзалы» Малышкина.

С другой стороны, и у Вс. Иванова, и у Либединского сказывались формальные эксперименты, осложнявшие их реалистические искания. Автор «Недели», оценивая свои первые литературные опыты, видел в них «налет декадентства» и даже называл его источники — романы Сологуба и Белого. Особенно «сильно привлекала» Либединского отчетливо выраженная в «Петербурге» ритмическая организация прозы.

«Только после революции я, перечитав «Петербург»,— вспоминает Либединский,— увидел, что в стиле Андрея Белого присутствуют изломанность и неврастеничность — все то, что точнее всего можно передать словом «декаданс» и что в какой-то мере отражало жизнь некоторых слоев интеллигенции дореволюционной России, их психологию, изломанную и неврастеничную» [1].

«Какими словами рассказать мне о нас, о нашей жизни и нашей борьбе!» — этот ритмически организованный эпиграф, вынесенный из текста первых глав «Недели», выражал восхищение автора бурным разворотом революционной схватки, настраивал тональность всего повествования, в основе которого лежало стремление передать «дух времени», «движение жизни», «ее особый ритм», динамику революции [2].

«Отчетливо выраженные ритмы Андрея Белого» молодой писатель стремился поначалу использовать для передачи ускользавшей от него «динамики жизни». Но тут же, подражая Белому, он «ощущал вычурность, взвинченность, изломанность», наконец, искусственность повествования: «в таких набросках не чувствовалось, что то великое дело, которое мы делали, есть реальное и даже будничное дело нашей жизни» [3].

Вскоре Либединский обнаружил, что не может продолжать повесть «тем приподнятым, почти ритмическим складом», которым начал писать ее. Динамика

[1] Ю. Либединский. Первые шаги. В его кн.: «Современники. Воспоминания». М., «Сов. писатель», 1961, с. 10.

[2] Там же, с. 14—15.

[3] Там же, с. 15.

самой жизни, особенно в сценах мятежа и ликвидации его коммунистами, ломала искусственные, немощные перед ней ритмы, в которые ее хотели уложить. Повествование выливалось в более свободное и спокойное стилистическое течение. Либединский почувствовал это и, чтобы создать известную «стилистическую гармонию», намеренно завершил «Неделю» описанием партийного собрания в том же «ритмическом ключе», который соответствовал стилистическому строю первой главы, открывающей повесть картиной партийного собрания перед началом мятежа.

Если Пильняк нисколько не скрывал почти эпигонского использования «новаций» Белого, следуя за ним и в усложненной символике, и в стилистической и ритмической организации повествования, и в «метельной композиции», то манера письма автора «Недели» складывалась в преодолении искусственной ритмизации, в отказе от особого композиционного рисунка, созданного из прихотливо сочлененных динамизированных и ритмизированных кусков. И все-таки обрамление повествования в «Неделе» ритмически организованными описаниями собраний коммунистов сыграло свою роль и в структуре повести.

Попытки ритмизировать повествование делались не только Либединским. «Утомительный гекзаметр» проник и в повесть «Шоколад» А. Тарасова-Родионова («Смутно серенькой сеткой в открывшийся глаз плеснулась опять мутно-яркая тайна. И нервная дрожь простроилась по зябкому телу, и ноет в мурашках нога»), и в быль М. Шагинян «Перемена» («За столиком в канцелярии девушка в шапке ушастой, с каштановым локоном за ухом и карандашом меж обрубками пальцев: двух пальцев у ней не хватает на правой руке. Но эти обрубки умеют и курок надавить, и молниеносно свернуть папиросу, не просыпав табак, и пристукнуть карандашом по столу в продолженье чьей-нибудь речи»). Однако ни у Либединского, ни у Тарасова-Родионова, ни у Шагинян ритм не стал «принципом объяснения действительности», как у А. Белого.

Ритмизация повествования, приобретавшая, безусловно, и структурный характер, правда, иной чем у Белого, объяснялась прежде всего желанием авторов

этих повестей «слушать музыку революции», выразить в прозе, подобно поэтам, свое отношение к событиям и людям, участвующим в них. Отсюда и романтический пафос «Недели», «Шоколада», яркая эмоциональная окраска «Перемены», которая воспринималась писательницей как «музыкальная вещь» [1].

Мариэтта Шагинян славила могущество революции — Перемены, сменившей серое утро ослепительным днем. Завершая свою быль, Шагинян писала: «Скоро, скоро все страны станут свободными! Заторопятся люди завести у себя революцию. И музыка, музыка, музыка пройдет по всем улицам мира, с барабанщиками, отбивающими Перемену...»

Пафос революционной романтики заставлял и Либединского писать: «Затихли ряды, натянулись, как струны. Ударь по ним, и могучим порывом запоет каждое сердце и вольет себя в общую симфонию борьбы».

Но особый ритмический склад повествования объясняется не только этим. Либединский «мечтал написать эпическое произведение», «грандиозную эпопею» [2]. Малышкин нисколько не скрывал переклички с русским героическим эпосом «Слово о полку Игореве», когда писал: «Русь, уже за шеломянем еси?.. В бескрайном курганы уплывали, черные — на заре — шеломы: назад, в сумерки, в историю... Где-то сзади раскинулось в рассвете поле битв, еще бредящее кровью, криками, гарью...» [3] Шагинян задумала «Перемену» как повествование «романического эпоса» [4], ее жанр определялся писательницей как «эпическая быль о гражданской войне на Дону».

Эта тяга к эпосу в рамках повести рождена была осознанной необходимостью передать размах революции, историческую значительность и героику борьбы, «ее особый ритм». И «утомительный гекзаметр», казалось, несет в себе это эпическое начало.

---

[1] М. Шагинян. Дневники. 1917—1931. Л., Изд-во писателей в Ленинграде, 1932, с. 65.

[2] Ю. Либединский. Первые шаги. В его кн.: «Современники. Воспоминания». М., «Сов. писатель», 1961, с. 11.

[3] А. Г. Малышкин. Собр. соч. в 3-х томах, т. I М., Гослитиздат, 1940, с. 173.

[4] М. Шагинян. Дневники. 1917—1931. Л., Изд-во писателей в Ленинграде, 1932, с. 63.

V. Динамика времени, «динамика стиля», «динамическая композиция». Орнаментализм. Стилизация, архаизация сказа. Обращение к народному эпосу

Отмечая увлечение современного читателя приключенческими романами Ю. Слезкина, М. Шагинян, западной беллетристикой с присущей ей подвластностью стиля сюжету, Н. Асеев считал чуть ли не главной причиной утери сюжетности в прозе 20-х годов «перенесение писательского внимания на задачи стиля в ущерб задачам сюжета», «кокетничание со стилем». «Эстетизм и стилизация,— писал Н. Асеев,— оглядка на фразу, на предложение, сосредоточенное внимание на «изящном слоге» оттесняет остальные вопросы литературной работы. Ф. Сологуб, А. Белый, Розанов препарируют сказуемое и подлежащее, переставляя их места. Выработка своей манеры письма, боязнь неоригинальности, желание быть не похожим на других заставляют наших писателей 900-х годов исхищряться в конструкции фраз, в попытках обновлять их чисто механическим путем. Это входит в традицию»[1].

Справедливо указывая на опасность восприятия «орнаментального» стиля от поколения символистов, Н. Асеев был неправ и в ориентации на занимательно-авантюрный сюжет, и в попытках связать чуть ли не все стилевые искания в романе и повести этих лет с традициями символистов.

У символистов, особенно в романах А. Белого, словесное шаманство, заумные словообразования, интерес к звуковым ассоциациям подчинены мистическому проникновению в «магию слов». В повести начала 20-х годов, созданной так называемыми тогда «бытовиками», «неонатуралистами», «орнаменталистами» и даже «имажинистами», не было по этой линии никакой связи с символистами. И все-таки формальное тяготение к «новой образности», к созданию слов с чисто имажинистской окраской имело место в повести начала 20-х годов.

Перенесение внимания на живопись словом заметно

---

[1] Н. Асеев. Ключ сюжета. «Печать и революция», 1925, кн. 7, с. 69.

еще в первых повестях Вс. Иванова. Если автор «Падения Даира» и в языке преодолевал самодовлеющую образность, отзвуки которой шли от его дореволюционных эстетических симпатий, то Вс. Иванов в повести «Цветные ветра» и в романе «Голубые пески» стал активнее ориентироваться на «живописную», «орнаментальную» вязь повествования.

«Вот горсть земли моей — цветет! И зрачки мои — комья земные, в травах!

Шагом легким, звериным обойду я землю и возвращусь туда,— откуда пришел.

Ветер я, пыль золотая, гам зеленый горный! Верьте!..

Харьюз-рыба мечет икру, несется сердцем, изгибаясь против струи. И усталую родительницу уносит струя в озеро, обратно...

А в затонах песчано-клыкастый медведь гребет ее лапой на берег...

Когти мои, сколько рыб выкинули на берег?

Медведь обнимал меня за плечи, помогал.

Когти мои — кедры! Рыбы мои — облака!

А любовь моя, любовь спелая — люди, ясноголосые лебеди!

Так, горсть земли! Цвети! Оттого, что зрачки твои — комья земли, опутанные травами».

Образность в «Цветных ветрах» Вс. Иванова самодовлеюща, она вытесняет все другие средства повествования. Субъективно-ассоциативное движение целого ряда метафор, сопоставленных образных рядов становится основным композиционным приемом. Перегруженность повести образами находится в прямой связи с ее усложненной, хаотической композицией.

Художественные вкусы Вс. Иванова этих лет были весьма неустойчивы и противоречивы. В его первых повестях («Партизаны», «Бронепоезд 14-69») реалистическое начало, казалось бы, восторжествовало, но уже в «Цветных ветрах», а затем в романе «Голубые пески» оно заглушалось тяготением к «новой образности». Словесная живопись причудливо сплеталась с натуралистическими средствами и деталями.

Увлечение орнаментальной живописью, самодовлеющей имажинистской окраской слова, употребление поэтической метафоры как композиционного приема

становилось распространенным явлением. Особенно эта тенденция стала заметна в повестях «Рвотный форт» Никитина и «Огненный конь» Гладкова.

Молодые писатели, вступавшие в литературу в эти годы, не могли пройти мимо этих экспериментов, не испытав их в своем творчестве. А. Фадеев, называя первую свою повесть «Разлив» (1924) «несовершенным», «несерьезным и неряшливым» произведением, объясняет неудачи не только неумением скомпоновать повествование так, чтобы структура его была подчинена раскрытию основной идеи, но и влиянием «дурных образцов» орнаментальной прозы.

«В литературе имело место тогда,— вспоминал А. Фадеев,— сильное влияние школы «имажинистов». Важнейшей задачей художественного творчества «имажинисты» считали изобретение необыкновенных сравнений, употребление необыкновенных эпитетов, метафор. Под их влиянием и я старался выдумать что-нибудь такое «сверхъестественное». В первой повести и случилось много ложных образов, фальшивых, таких, о которых мне стыдно сейчас вспоминать» [1].

В «Разливе» много сцен, мотивов и деталей, свидетельствующих о стремлении писателя показать в разных ситуациях столкновение старого и нового в жизни таежного села Сандагоу. Лучшие страницы повести связаны с образом ее главного героя, большевика Кирилла Неретина. Но в повести много, как говорил А. Фадеев, «лишнего материала, неосмысленного и поверхностного». Повествование распадается на разрозненные сцены из жизни лесника Жмыхова и его дочери Кани, деда Нереты и лесного кондуктора Дегтярева. Раскрываются взаимоотношения и многих других людей. Но все эти сцены, события, люди объединяются механически, выпадая из основного конфликта, связанного с борьбой против стихии — против разлива реки Улахэ.

Фадеев вскоре понял, что увлеченность «дурными образцами», фальшивыми образами с их «сверхъестественной» имажинистской окраской («Загадочно шипели под лодкой лиловые воды. Широкими плавными струями бежали за кормой. В их темной глубине весе-

---

[1] А. Фадеев. Литература и жизнь. Статьи и речи. М., «Сов. писатель», 1939, с. 150—151.

лыми огнями зрачков мигали звезды. И с каждым взмахом быстрели у Неретина руки, сгонялась с мышц усталая ржавчина, и мысль — перелетная птица — бежала далеко вперед, через разъедаемые водою поля...») [1] затемняет мысль.

Автор «Разлива» осознавал, что искусственно ритмизированная словесная ткань, в которую, кстати, врывалась и «рубленая» фраза, не способствовала динамическому развертыванию действия и характеров. Формальное понимание динамичности, попытка выразить ее словесными средствами не избавили «Разлив» от композиционной «рыхлости», а только усложнили его структуру словесным орнаментом.

В повести «Против течения» Фадеев преодолевал и композиционные слабости, свойственные «Разливу», и «дурные образцы» орнаментальной живописи. При стилистически спокойной манере, в которой написана повесть «Против течения», действие ее развивается стремительно. Динамичность достигается не формальными приемами, а искусством развертывания драматического конфликта, столкновением большевистской воли и организованности с разнузданной стихией.

Ничего многообещающего не несла и попытка обновить повествование ориентацией на сказ. Здесь столкнулись две противоположные позиции в обращении к народному сказу. В романах и повестях Ремизова и Замятина шел процесс модернизации сказа, насыщения его символическими аллегориями, заумным словесным орнаментом, мистической абстракцией.

«Мне пришло на мысль,— писал Ремизов,— выразить русским голосом (самым в мире свободным по мечте своей) голос народов всего мира и, главным образом, народов отверженных, «диких» или затесненных, обиженных или погибающих, или совсем погибших... Мне удалось положить пока лишь маленькие камушки — *сказ сибирский, сказ кавказский, сказ тибетский, сказ зырянский и сказ кабильский,* над которым тружусь» [2].

Установка на самоцельную образность вела А. Ре-

[1] А. Фадеев. Разлив. Повесть. М., «Молодая гвардия», 1924, с. 58.

[2] «Алексей Ремизов о себе». «Россия», 1923, № 6 (февраль), с. 26—27.

мизова к псевдонародной стилизации, к поэтизации в стилизованных формах сказа-притчи, сказа-анекдота, невидимого, как он говорил, «чертячьего», мира, «лесных и водяных духов», мистически-таинственного, волшебного в человеческой жизни и жизни природы.

Попытки связать усиленное тяготение повести начала 20-х годов к сказовой манере повествования с всесильным влиянием Ремизова и частично Замятина лишены серьезного основания. Сказовое повествование в реалистической повести этих лет уходило своими истоками не к архаизированному сказу Ремизова, а обращалось непосредственно к народной первооснове, к сказам и сказкам устной повествовательной поэзии.

Повесть этих лет искала в народном эпосе те эпические стилевые средства, которые должны были выразить эпический размах революционного времени Мерная прозаическая речь сказа, казалось бы, наиболее соответствовала этим целевым установкам. К ней особенно охотно обращались Неверов, Сейфуллина, Яковлев, Гладков, Веселый.

Чаще всего автор как бы передавал повествование народному сказителю, не вводя его непосредственно в текст, а говоря его голосом, воспроизводя его интонации, манеру вести повествование. С этим связано не только мощное вторжение народной лексики, особенно в повести Сейфуллиной и Неверова, но и поиски особой конструктивной организации повествования.

Передача Неверовым повествования в повести «Андрон Непутевый» народному сказителю заставляла перестраивать на народный лад собственную речь:

«День идет, неделя идет — Андрон испортил лошадь. Был мерин как мерин. Луговину вытаптывал сонными ногами, обнюхивал кобылиц, оттопыривая губы. Галки шерсть таскали со спины у него, мухи брюхо обкусывали. Мерин как мерин. Хвост в репьях,— уши набок. Теперь бежит — земля дрожит. Скачет Андрон по улице — черт не черт, казак не казак. Цыпленок под ноги — цыпленка давит. Гусь заглядится — гуся подомнет. Увидит старуха из окошка — перекрестится. Выйдет девка за ворота — позабудет, куда шла. Огнем горит рубаха Андронова. Ногой тряхнет — звон. Шапку запрокинет — таких и в деревне не было.

Болит девичье сердце, волнуется.

Болит Михайлино сердце — жалко мерина»[1].

Здесь, как видно, Неверов широко использует традиционные приемы народного эпоса — единоначатие, повторы-рефрены и даже рифмованные присказки. Конструкция речи в сильной мере определяется ударением, придающим фразе скрытую мерность. Неверов, как и Сейфуллина, переносит ударение на конец предложения:

«Солнце мелким решетом пыль по избе сеет. Кот на подоконнике за ухом лапой чешет... Вечер в окно заглядывает. Стоит на завалинке тихий, темную кисею распускает. Кот на подоконнике лицо моет... Дверь настежь, на пороге колокольчики заиграли. По глазам ударила рубашка красная. Шапка пальцем кверху, на шапке звезда пять концов»; «Воробей чирикает, муха гудит. Петух курицу зерном угощает, громко уговаривает...»

«А Виринея простоволосая, как из избы выбежала, шибко по улице шла. Почти бежала от двора постылого. Лицо было темное, и думы злые в голове ходили. Старуха еще одну обиду распалила. К богу старый и крепкий укор. Отец по богу маялся. По свету ходил, праведной земли искал. Всю силу свою человечью для бога размотал. В переходах, переездах по разным дорогам и по бездорожью места богова искал. Детей под чужую, под жесткую руку отдал. А бог за это ему трудную кончину в гиблом месте, в чужой сибирской стороне, послал. Мать скорбью мужниной тоже зашибалась. По родне за детей в тяжелой работе жилилась, а часы на долгую надрывную молитву находила. От тех молитв, от постов, от поклонов до часу ста́яла. А Вирка за то с той же страстностью, с какой родившие по богу маялись, против бога взлютовала»[2].

Тяга к сказовой организации была настолько значительной, что критика склонна была рассматривать вторжение в нетронутую еще синтаксическую область как перелом в литературном стиле с далеко идущими последствиями[3].

---

[1] А. Неверов. Андрон Непутевый. М., «Недра», 1925, с. 10.

[2] Л. Сейфуллина. Виринея. М., кн. изд-во «Современные проблемы», 1925, с. 27.

[3] А. М. Смирнов-Кутачевский. Перелом литературного стиля. «Печать и революция», 1926, кн. 3, с. 28.

При всей положительной роли народного сказа в судьбе русской повести 20-х годов вскоре стали заметны и слабости этого процесса. Однообразно-утомительная мерность сковывала свободное течение повествования. Его стало кренить в сторону стилизаторства, этнографической колоритности, а нередко и искусственной архаизации языка. Особенно резко все это проявилось в повести Н. Никитина «Рвотный форт»:

«В неизвестную совсем пору, когда даже, может, вальяжной царицы Екатерины еще не было, в одно очень прелое лето, разодрались на свеяжских болотах два болотных государя — Самым и Пуща... Дрались они семь дней и семь ночей, пока один не одолел другого..., а кто именно — нынче уже народ забыл. Корявые чертяки с прекрасными женами русалеями целовали победителю левое копытце в знак покорности. А трава кипрея, ангельская сладость, да нежный марьин цвет жирно и сочно поднялись в это лето на той поганой крови, что паршивые болотяги в драке ведрами пролили. Когда попало сюда на пастьбу стадо, ест не наестся, до того поедно и вкусно, не отстать. А с той с травы выпустилась хворь на стадо — и разноярых коров, седого быка и кудлатых баранов задушило напрасной рвотной смертью. Рычала животина, пока не подохла. Когда народ узнал причину, стали звать пустошь Рвотною» [1].

Архаизированный сказ в «Рвотном форте» прослаивался орнаментальной образностью, употреблением «усеченных», «обрубленных», импрессионистически окрашенных словесных образований. В повести Никитина, как, кстати, и в некоторых других повестях этих лет, стремление укоротить фразу, свести ее чуть ли не к одному слову становилось важным средством «динамизации» повествования. Так строилась авторская речь и речь персонажей:

«Вдруг умолкли гудливые телефоны. В штабе перестало биться сердце.

Он протягивал Кате бутылку... Взглянув на черный кольт Дондрюкова, Катя садится. Вздрагивают круглые плечи. Дондрюков бросает на стол револьвер.

---

[1] Ник. Никитин. Рвотный форт. Рассказы. М.—П., ГИЗ, 1922, с. 17—18.

— Пейте, не хотите, не надо... Поздно. А если...

Он хохочет.

От плотного, налитого френча отскакивает пуговица...

Часы на колокольне протянули медленно и длинно.

В слободе еще отстреливались.

— Куда бежать.

Дондрюков вспомнил нежного Уго и прекрасную Паризину.

И опять засмеялся.

— Так».

Перегрузка повествования образами, увлечение фонетическим звучанием слова, ритмической его организацией, перенос центра тяжести на стилевые средства, создание с их помощью «динамической композиции» — все это было связано с поисками новых форм повествования, соответствующих выражению нового времени. Чаще всего такого рода эксперименты, принимая формальный крен, не давали плодотворных результатов, осложняли становление реалистических принципов повествования.

Наиболее опасной была попытка создать формальными средствами особый «род динамизированного сказа». Артем Веселый в «Реках огненных», как, правда, несколько иными средствами, но очень близко к нему и Гладков в повести «Огненный конь», и Малышкин в повести «Вокзалы», искал свои «интонации» в передаче динамики времени «динамикой стиля», стремительного «ветра революции» словесным гулом («Шумели, плескались реки огненные. Шумела сила тягловая. Дымились сердца косматые. Цвела земля волнами гудливыми»), повышенной ритмической тональностью сказа («Замусоренная бухта круто дышит перегаром угля, ржавым железом и сливками нефти. Оплывает синью вечер. Кровью затекает закатное око. Качелится море в бордовых темно-малиновых парусах»), разорванностью стилистических образований («Гопнулись. Уркнули. Крякнули»; «Шея — труба дымогарная. Ноги — тумбы. Лапы — лопасти. Пальцы — узлы»; «Пылали, плескались зноем травы. Поезда бежали, зарывались в горы. С разбегу пробивали тунеля. Табунами бродили пожары. Бежали сизые полынные степи. Дороги поло-

водьем шумели». Все это приводило к разорванности структуры повествования в целом.

Добиваясь передачи настроений, чувств и действий масс, Артем Веселый стирал грань между речью повествователя и языком персонажей, увлекался натуралистической передачей жаргона, фонетикой разговорной речи, стихией безудержного словотворчества («забутыливает стол», «языкнули две склянки», «захомутлял волосатый рот» и т. п.).

Человек в это время меньше всего интересовал Артема Веселого. Он растворялся в общем словесно-звуковом рисунке революции, созданием которого прежде всего был озабочен писатель:

«Гайдамака в штыки
Буржуй? Дух з тебя вон
Петлюру в петлю
На Оренбург падай бурей
По Закавказью грозой
Волгой волком
Урал на ура
Ураган на рога
Дворцы на ветер»[1].

Такие эксперименты нередко приводили к заумному письму, элементы которого встречаются в целом ряде повестей начала 20-х годов и особенно в «Диком сердце» А. Веселого:

«Бра зна?.. Ууу, цщщ... Черно... Пух-пух, та-тата-та-та-та. Ммм... Общад, Гирцеванова, бам-бам... Ззз. Ииии... Кххх... Хиба ж ты не зна Хведьку Горобца? Ууу...»[2]

VI. Механика сюжета и особенности структуры авантюрно-приключенческого повествования

Нельзя сказать, что и так называемые «сюжетисты» не испытали влияния словесного экспериментаторства этих лет, сказавшегося в повестях и романах очень

[1] А. Веселый. Реки огненные. Зыбь. М.— Л., «Молодая гвардия», 1924, с. 12, 19, 28, 45, 41. Публикуя «Реки огненные» в журнале «Молодая гвардия», редакция вынуждена была оговориться: «Печатается без знаков препинания только ввиду усиленных просьб автора» («Молодая гвардия», 1923, № 1, с. 3).

[2] А. Веселый. Дикое сердце. М.— Л., «ЗиФ», б. г., с. 9—10.

разных писателей: и в «Жизни и гибели Николая Курбова» Эренбурга, и в «Ветре» Лавренева, и в «Городах и годах» Федина, и в романе «Девять десятых судьбы» Каверина.

Б. Лавренев хорошо сознавал, что его первый рассказ «Гала-Петер» был «подпорчен ритмической стилизацией прозы под Андрея Белого» [1]. Но он же считал, что «мистическое копание в собственном пупе», «психологическая размазня» «словесности в духе Андрея Белого напоминают жидкую, тягучую, пресную еду, приготовленную лисой для угощения журавля» [2].

«Люблю здоровую и крепкую слаженность...— писал Лавренев.— Литература должна быть короткой, четкой и неправдоподобной до такой степени, чтобы ей можно было поверить. Для правды есть дневник происшествий и хроника. Литература должна взвинчивать и захватывать. Читаться запоем. Литература должна владеть *прежде всего* сюжетом: сюжетом я владею. Овладеть остальным — задача на будущие годы» [3].

Не столько общую картину революции, движение в ней масс, сколько ее отдельных героев рисует Лавренев. «Ветер» — это «повесть о днях Василия Гулявина», повесть об одном из активных носителей революционной энергии, воспринимающем жизнь как подвиг и борьбу. Пафосом этих людей проникается и Лавренев Лирико-патетический стиль становится основой его манеры повествования. Но этого ему кажется мало для выражения героики и романтики гражданской войны.

В центре повести героический характер человека, отдающего жизнь революции. Писатель ищет необыкновенные, обостренные ситуации, не отмечая деталей быта, сосредоточивается на драматизме событий, на буйстве сил, страстей, действий. Желание «прежде всего» овладеть сюжетом вело к яркости событийных ситуаций, к предельной нагруженности действия, к динамике развертывания повествования.

Даже ортодоксальные напостовцы готовы были признать автора повести «Ветер» «подлинно революционным» «пролетарским нашим писателем», рисующим

---

[1] Б. Лавренев. Автобиография. В кн.: «Советские писатели. Автобиографии», т. I. М., Гослитиздат, 1959, с. 619.

[2] Б. Лавренев. Собр. соч., т. I. М.— Л., ГИХЛ, 1931, с. 46.

[3] Там же.

Гулявина в его активной ненависти к эксплуататорам: «Василий Гулявин — характерный тип первого этапа нашей революции, поднявшей на борьбу колоссальную целину народных масс... Лавренев сумел в показе матросской голытьбы и неприкрашенной гражданской войны нащупать лицо революции» [1].

В повести «Ветер» обнаружились и существенные слабости Лавренева. Сказались они в чрезмерной ориентации на сюжетную остроту, на «занимательность» действия. Событийная сторона действия, цепь приключений героя заслоняют его внутреннюю характеристику.

Обычно несложный конфликт расцвечивается у Лавренева романтическими приключениями, погонями, убийствами, неожиданно острыми поворотами. Жанр социально-приключенческой повести определял не только пафосную манеру письма, но и выбор героев, экзотическую окрашенность сюжета, развертывание его романтических интриг.

С появлением приключенческого сатирического романа «Крушение республики Итль» (1925), имевшего в основе своей реальные исторические события, но олитературенные и схематизированные механикой авантюрного сюжета, критика склонна была называть творческий метод Лавренева «авантюрным романтизмом» [2]. Сам писатель указывал на «литературщину» как на основную свою слабость и называл ее истоки — французский и английский авантюрный роман [3].

Спасение от бед «орнаментальной прозы» виделось в это время «в завоевании сюжета» [4]. Замятин считал, что Слонимский, Лунц, Каверин (так называемая «западная группа» «Серапионовых братьев») «склонны оперировать преимущественно архитектурными, сюжетными массами и сравнительно мало слышат и любят самое русское слово, музыку его и цвет» [5].

---

[1] «На посту», 1925, № 1 (6), кол. 249—250.

[2] П. Медведев. Творчество Бориса Лавренева. В кн.: Б. Лавренев. Собр. соч., т. I. М.— Л., ГИХЛ, 1931, с. 23.

[3] Б. Лавренев. Собр. соч., т. I. М.— Л., ГИХЛ, 1931, с. 45—46.

[4] А. Слонимский. В поисках сюжета. «Книга и революция», 1923, № 2, с. 6.

[5] Е. Замятин. Серапионовы братья. «Лит. записки», 1922, № 1, с. 8.

Один из ближайших друзей Л. Лунца утверждал, что, «в противовес бесформенному бытописанию и статическому психологизму, он провозглашал задачей современной литературы мысль и динамику»: «Лозунг «На Запад!», брошенный им, имел под собой глубокое основание; по мысли Лунца, сюжетное искусство Запада в соединении с русским материалом должно было создать новую прозу»[1].

Эти установки Лунца Каверин настойчиво стремился воплотить в художественной ткани своих повестей и романов («Конец хазы», «Девять десятых судьбы»). Каверин считал, что «только в сложной конкретности сюжета, построенного на мощных обобщениях современности, можно искать выхода из того тупика, в котором очутилась теперь русская проза»[2].

Лунц и его единомышленники намеревались, по словам К. Федина, оздоровить русскую прозу механикой западного сюжета, «...поборов в себе пошлую, внушенную литературными дядями боязнь перед романом приключений, учась у того писателя, который владеет секретом действия, будь то Стерн или Дюма, Стивенсон или Конан-Дойль...»[3]

Ориентация на «книжные образцы» вела к формальному усвоению техники западного сюжета и механическому приложению его к русской действительности. «Сюжетисты» стремились не столько к отражению революционного содержания эпохи, сколько к «деланию вещей» с помощью «приемов» западного приключенческого сюжета, усваиваемых и механически переносимых в повести и романы о русской действительности.

Подобные занятия могли быть безобидными, как чисто лабораторные эксперименты. Но увлечение авантюрно-приключенческим действием стало уводить современную повесть и роман в сторону от реального отражения революционной действительности и рождаемых ею проблем и характеров. Это не могло не

---

[1] «Писатели. Автобиографии и портреты современных русских прозаиков». Под ред. Вл. Лидина. М., «Современные проблемы», 1926, с. 169.

[2] Там же, с. 134.

[3] К. Федин. Мы были разные... В его кн.: «Писатель. Искусство. Время». М., «Сов. писатель», 1957, с. 492—493.

вызывать тревоги за будущее русского романа. Один из критиков не без издевки писал: «Авантюрных романов и авторов сейчас развелось как мокриц в конотопской гостинице» [1].

Если иметь в виду романы Ю. Слезкина, Я. Окунева, В. Веревкина, В. Катаева, Л. Никулина, Н. Карпова, М. Шагинян, которые, по словам А. Луначарского, «старались создавать приемлемую для новой публики литературу», И. Эренбурга, представлявшего «наилучший тип этого наихудшего разряда советских писателей» [2], то станет ясно, что опасность авантюризации русского романа по западному образцу становилась значительной.

Вскоре вокруг романов Эренбурга разгорелись споры, связанные с борьбой за судьбы русского романа, с поисками основных линий его развития.

Уже первый, встреченный критикой доброжелательно, роман Эренбурга «Похождения Хулио Хуренито и его учеников» вызывал упреки в фельетонности [3], плакатности характеров [4]. Его относили к книгам авантюрных похождений, построенных на трюковых приемах [5]. Если в этом романе как сатирическом произведении авантюрные похождения и трюковые приемы развития действия были вполне оправданны, то в последующих романах Эренбурга подобная манера стала рассматриваться как явление чуждое традициям русской литературы.

Критика разных направлений, по сути, была единодушна в оценке таких романов, как «Жизнь и гибель Николая Курбова», «Любовь Жанны Ней». В первом романе отмечались «эффекты уголовного или бульварного романа в стиле Бебутовой или Нагродской» [6], второй рассматривался как бульварно-авантюрный роман,

---

[1] Я. Браун. Без пафоса — без формы. «Новая Россия», 1926, № 1, кол. 89.

[2] А. Луначарский. Этапы роста советской литературы. Доклад на международной конференции пролетписателей. «На лит. посту», 1927, № 21, с. 19.

[3] А. Ольшевский. О последних произведениях И. Эренбурга. «Книга и революция», 1922, № 9—10, с. 19.

[4] «Печать и революция», 1922, № 8, с. 228.

[5] Д. Горбов. Эренбург и современность. «Новый мир», 1925, № 4, с. 118.

[6] «Печать и революция», 1923, кн. 4, с. 268.

созданный из смеси «французского бульварного романа с Вербицкой»[1].

Романами своими Эренбург вторгался в современность, одним из первых делал попытку изобразить и в Курбове и в Лобове характер героя тех дней. Если сатирический талант, злое, памфлетное остроумие позволяли Эренбургу, по словам Федина, искусно анатомировать мистеров Кулей, разоблачать буржуазию, агонизирующий Запад[2], то скепсис и ирония, придававшие особую тональность его книгам, не годились для проникновения в сущность нового мира.

Едва ли не впервые в послеоктябрьском романе Эренбург ставил «маленького человека» в сложные авантюрные положения, обращал преимущественное внимание не столько на сам характер, сколько на эффектные приемы его изображения.

Роман «Жизнь и гибель Николая Курбова» сам писатель склонен был первоначально назвать в детективном духе: «Заговор в Тараканьем броду, или история все же одной любви»[3]. Эта ориентация восторжествовала в романе «Любовь Жанны Ней». Живые люди здесь утоплены в прихотях надуманных сюжетных перипетий. О героях этого романа в свое время писалось так: «Я назвал бы все эти человеческие маски фигурами из кино, если бы они не были так неподвижны и безжизненны. Не роман — восковые куклы из дешевого музея»[4]. В этих словах слишком много сарказма, но вложенный в них смысл очень близок к правде.

Любовные приключения большевика Андрея Лобова и француженки Жанны Ней развернуты по канонам европейского бульварного романа. Любящие сердца, стремясь к воссоединению, побеждают не только смерть. Любовь оказалась сильнее долга революционера перед родиной. Очутившись по заданию партии во Франции, Андрей Лобов спасает свою любовь к Жанне и гибнет, обвиненный в убийстве с целью ограбления.

---

[1] А. Лежнев. На правом фланге. «Печать и революция», 1924, кн. 6, с. 125.

[2] К. Федин. Илья Эренбург. В кн.: К. Федин. Писатель. Искусство. Время. М., «Сов. писатель», 1957, с. 163, 164.

[3] «Новая русская книга». Берлин, 1922, № 1, с. 45.

[4] В. Г. Тан. Обилие талантов. «Новая Россия», 1926, № 2, кол. 84.

Смерть Лобова — торжество «сумасшедшей любви», переступающей через смерть, дающей Жанне «вторую жизнь». По метким словам Федина, «одной лирической веры в живительное могущество любви было слишком мало, чтобы ответить на вопрос — построит ли революция мир нового счастья?» [1]

Оставив в стороне вопрос об идейных просчетах в романах Эренбурга 20-х годов, нельзя не отметить, что по своим эстетическим установкам они были оторваны от трудных исканий ранней советской прозы и уходили своими корнями в почву бульварной романистики. Но почва эта не давала сколько-нибудь заметных всходов.

Роман, вступавший к середине 20-х годов на дорогу реалистического изображения революционных перемен в России, еще нередко плутал в приемах авантюрного строения, в сюжетной механике западных книжных образцов. Яркий пример тому — роман Каверина «Девять десятых судьбы». Написан он, казалось бы, на самую современную тему — о революции в Петрограде, о судьбах ее участников. Но и этот роман не несет в себе «духа времени».

Почему же так печальны результаты столь откровенной ориентации на механику авантюрного строения западного романа? Казалось бы, самая взыскательная критика отдавала должное тому, в чем виделся выход прозы из тупика. В романе Каверина «Девять десятых судьбы» отмечали «хорошо разработанный сюжет» [2], «умелую компоновку фабулы» [3]. «Выход из тупика», казалось, найден. Но занимательность достигнута «сочиненностью», реальные ситуации и люди изображены приемами приключенческого, авантюрного романа. Критика отмечала у Каверина ту же беду, что и у Эренбурга: «выведенные им персонажи смахивают не на живых людей, а скорее на бесплотных марионеток, приводимых в движение довольно уже опытной рукой» [4].

---

[1] К. Федин. Илья Эренбург. В кн.: К. Федин. Писатель. Искусство. Время. М., «Сов. писатель», 1957, с. 165.

[2] А. Лежнев. Ковш. «Печать и революция», 1926, кн. 5, с. 211.

[3] В. Гольцев. В. Каверин, «Девять десятых судьбы». «Печать и революция», 1926, кн. 8, с. 202.

[4] Там же.

Прапорщик Шахов приезжает в революционный Петроград перед самой Октябрьской революцией, приезжает с сознанием, что ему предстоит разобраться в происходящих событиях, определить свое место в них. Читатель сразу же попадает в сочиненную писателем «систему тайн». Он долго почти ничего не знает ни о Шахове, ни о любимой им женщине Галине Бартошевской, которую тот разыскивает и случайно узнает переодетой в прапорщика Миллера, сражающегося в войсках Временного правительства. Сам Шахов оказывается в революционном отряде, возглавленном большевиком Кривенко.

Такое расположение персонажей дает Каверину возможность контрастного изображения событий, происходящих в борющихся лагерях. Но на первом плане оказываются не социальные столкновения борющихся сил и детальная обрисовка живых человеческих характеров, а развертывание сюжетной пружины «неожиданного узнавания».

Таинственность в повествовании поддерживается и тем, что знающие друг друга Шахов и революционер Турбин никак не могут встретиться, хотя жизнь, казалось бы, давно сталкивает их. Шахова преследует провокатор Бронислав Главецкий, фигура целиком перенесенная из романа Белого «Петербург». Этот Главецкий и произносит фразу, раскрывающую основную мысль, сформулированную в названии романа: «у каждого человека есть своя судьба... Наоборот, у той личности, о которой я хотел бы с вами поговорить и даже предупредить вас кое о чем, имеется на этот счет некоторый изъян, так сказать, только девять десятых! Одна же десятая, и, может быть, самая счастливая, утеряна безвозвратно!» [1]

В романе неоднократно упоминается о каком-то таинственном «изъяне» Шахова, о котором читатель долго не знает, но который мучит героя. Перед отъездом в Москву революционного отряда подрывников Шахов наконец рассказывает Галине Бартошевской о своем преступлении. Еще до революции его арестовали и во время пыток требовали назвать фамилию прапорщика

---

[1] В. Каверин. Девять десятых судьбы. Роман. М.—Л., ГИЗ, 1926, с. 116.

Раевского, который вел в царской армии революционную работу. Но Шахов не договаривает: он убивает терроризирующего его провокатора Главецкого. Большевик Кривенко случайно узнает об «изъяне» Шахова и арестовывает его.

Финальные страницы романа завершают повествование сценами, выписанными в строгом соответствии с законами театральной мелодраматичности. Кривенко, успевший полюбить Шахова за честность и храброе служение революции, предлагает ему револьвер, возможность самому рассчитаться за свои прошлые «изъяны». Но Шахов отказывается и предстает перед революционным судом: «на этот раз актер на трагических ролях играл свою живую роль со спокойствием повешенного, у которого крадут его веревку».

Со всеми обвинениями Шахов безропотно соглашается, «он сам готов приговорить себя к смертной казни». Неожиданно появляется серьезный защитник, революционер Турбин. Это — бывший прапорщик Раевский, имя которого Шахов назвал на пытках. Раевский бежал из военной тюрьмы и теперь просит оправдать Шахова. Сюжетная пружина разжалась. Шахов во главе отряда направляется на выполнение боевого задания.

«Под занавес» Каверин объясняет цель этой «сказки»: занимательно рассказать ее читателю. Поэтому его мало интересует, «куда мчится этот поезд», на котором отправились Шахов и Галина Бартошевская: «то ли в Казань хлеб отбирать, то ли в Сибирь революцию делать».

Попытка уложить грандиозные революционные события и сложные судьбы людей в схему авантюрного сюжета оказывалась ученически беспомощной. «Нельзя себе представить в наше время писателя без страсти ко всему создаваемому революцией,— писал К. Федин.— Поэтому сначала нами должно быть во всей глубине понято, что мы хотим сказать, тогда мы найдем, как надо сказать...» [1]

Правда, в это время и Федин попробовал в романе

---

[1] К. Федин. Мы были разные... В его кн.: «Писатель. Искусство. Время». М., «Сов. писатель», 1957, с. 493.

«Города и годы» «сдвинуть пласты общественного материала механикой авантюрно-романического сюжета». «Но я — не Каверин,— писал он Горькому,— не часовщик и не математик, и — вероятно — расчеты мои очень часто не верны: то чересчур много общественности и мало авантюры, то наоборот. Композиция — самая трудная на свете вещь. На первый взгляд в большом романе... легко спрятать концы в воду, а на деле, наверно, всякая лишняя косточка торчит и выпирает корявой стрехой» [1].

Критика середины 20-х годов склонна была рассматривать «Города и годы» как «роман авантюрный» [2], усматривала даже влияние И. Эренбурга [3]. Но Федин по-своему сложно и трудно искал новые средства отражения нового жизненного материала. Даже те критики, которые указывали на авантюрность романа, видели его основную ценность «в богатом психологическом и бытовом материале» [4]. Механика сюжета у Федина действительно «вращала» не традиционную любовную интригу, а подчинялась изображению психологии людей в связи с конкретно-историческими, революционными событиями и конфликтами.

Структура романа, в котором события излагались не в их внутренней логической взаимосвязи и хронологической последовательности, а в разорванном виде, с прихотливой перестановкой «временных планов», становилась одним из средств передачи «смятенной психологии» основного героя повествования.

«Если бы я писал роман не тридцать лет назад, а сейчас,— обращается к читателям Федин,— я многое увидел бы иначе, и, может быть, смятение духа Андрея Старцова, нашедшее отражение в «смятенной» композиции романа, оставшись одной из моих тем, не помешало бы мне поставить рядом с ней другие темы, рожденные последующими событиями» [5].

---

[1] Федин — Горькому (16. VII 1924 г.) В кн.: «Горький и советские писатели. Неизданная переписка». М., Изд-во АН СССР, 1963, с. 475 («Литературное наследство», т. 70).

[2] «Новый мир», 1925, № 4, с. 152.

[3] «Печать и революция», 1925, кн. 2, с. 271—273.

[4] «Новый мир», 1925, № 4, с. 152.

[5] К. Федин. Собр. соч., т. I. М., Гослитиздат, 1952, с. 419.

VII. Своеобразие жанровых форм повествования начала 20-х годов. Реалистические принципы как творческая основа советского романа

Идейно-тематический диапазон повествования о революции начала 20-х годов обусловливался прежде всего современными, рожденными революцией жизненными процессами. Идейную основу повествования составляли бурные социальные столкновения эпохи, развертывание революционных сил в городе и деревне, конкретно-исторические процессы движения масс к новой жизни, пробуждение их сознания в той драматической и героической борьбе, в которой ковались новые человеческие отношения. Пафос революции порождал и художнические поиски, в процессе которых повествовательные формы обретали своеобразие.

Эмоционально-патетическое восприятие революции, как известно, определило основную линию развития поэзии этих лет. В ее романтической тональности торжественно звучала радость добившегося победы революционного народа. В прозаических повествовательных формах идейно-творческие искания шли значительно сложнее.

Разрыв со «старым реализмом» объяснялся в эти дни необходимостью отразить новую, революционную эпоху новыми средствами. «Старому» противопоставлялось «молодое», реализму — модернизм, способный якобы дать «художественный синтез России и революции». Однако основа повестей и романов «бытописателя революции» Пильняка слишком откровенно опиралась на декадентскую символику, диктовавшую структуру разорванного повествования, его поэтику. Идеализация «метельного» разгула революции осложнялась натурализмом изображения физиологических инстинктов, всепобеждающего «волчьего воя». Этот «поток» не смог противостоять «старому реализму».

Здоровый, реалистический взгляд на жизнь и на те перемены, которые несла революция, оставался сильной стороной романов Вересаева и А. Толстого, хотя их противоречивые идейно-творческие позиции в это время еще не влекли их к интенсивным поискам новых форм отражения новой, революционной действительности.

Революционная эпоха несла в себе и неизбежное обновление художественных форм, призванных выразить духовное обновление народной жизни, многообразные ее конфликты, судьбы масс в живых человеческих характерах. Формальные эксперименты в рамках ирреального повествования заслонили сложные жизненные процессы и явления в их революционной динамике. Хаос «потока сознания» и бытия безгеройных романов вступал в столкновение с реалистическими принципами, с теми поисками эпических форм отражения эпической действительности, которые велись реалистической повестью начала 20-х годов.

В сложных идейно-творческих исканиях тех лет повесть шла впереди романа, прокладывая ему пути. Существующая до сих пор точка зрения, согласно которой литература начала 20-х годов, в сущности, не обращалась к романическим формам, могла возникнуть еще и потому, что процесс становления жанра романа отрывался от других повествовательных жанров, в частности от повести, ставшей в те годы самой активной формой изображения революционных перемен в стране и нередко обретавшей «обличье» романа.

Реальные факты революции, ее трагические и героические события предстали, особенно в повестях начала 20-х годов, в яркой романтической окраске, диктуемой идейной целеустремленностью повествования. Эта художественная позиция определяла и отбор жизненных ситуаций, и образную систему, и поэтику.

Величие творящей революцию массы романтизировал Малышкин. Подлинно революционный романтический пафос пронизывал повествование Либединского о буднях борьбы коммунистов глухого провинциального города с контрреволюцией. В русле романтического восприятия революции двигался Лавренев, раскрывая сложный и противоречивый путь, которым шел сквозь «полыхающий ветер» борьбы матрос Гулявин. В повестях Вс. Иванова сочетались романтический пафос революционной героики с реалистическим показом будней народной борьбы, радость побед — с трудностями утверждения новой жизни.

Реалистические принципы все больше начинали определять характер повестей тех лет. Однако стремительное движение революции и те перемены, которые

она несла, еще тонули нередко в натуралистических деталях бытописания, разгуле физиологии, необузданных инстинктов, в «хмельно пахнущих кровью» сценах. Оказываясь в плену «натуры», авторы некоторых повестей и романов этих лет (Яковлев, Гладков, Шишков) ограничивались внешним «правдоподобием» и не находили путей синтетического раскрытия внутренней сущности социальных явлений.

В повестях и романах Фурманова, Неверова, Серафимовича отмечается тяготение к углубленному историзму в изображении революции, ее движущих сил, «жизни массы» и рожденной революционной борьбой личности. Путь этот вел к наиболее активному раскрытию героя революции, социального типа эпохи, реалистические принципы обогащались социалистическими идеалами.

Тяготение повести к изображению эпического размаха революции, героики народного подвига, судеб и действий масс в революции размывало ее традиционные формы, вело к поискам жанровых образований на стыке повести и романа. Внутри повести происходили те же процессы, которые определяли жанровое своеобразие романа о революционной современности. Повесть обретала эпический размах («Падение Даира» Малышкина), формы, очень близкие к вышедшему за «рамки семейственности» роману («Чапаев» Фурманова).

И повесть и роман обогащались сложными социальными столкновениями революционной эпохи, с массовым участием в них народа, творящих революцию сил. Внутренний мир рождавшегося в этой борьбе человека еще нередко заслонялся динамикой движения «людского потока». Исторические деяния народа представали больше в батальных сценах столкновения «двух миров», чем в чувствах и переживаниях героев, динамике «внутреннего развития» личности. В принципах изображения человека революции сколько-нибудь резкой границы между романом и повестью не было. Широты изображения человеческих судеб в революции роман в эти годы еще не достиг, но вместе с повестью он уже нащупывал пути к ней.

В повестях и романах начала 20-х годов, особенно в произведениях Фурманова и Серафимовича, реаль-

ность конфликтов революционной эпохи, историческая конкретность их развертывания, движения масс и героев в революции составляли в совокупности особенности складывающегося жанра советского романа. Наиболее зримо обозначался и характер героя нового времени. Закрепленные здесь реалистические принципы становились идейно-творческой основой советского романа.

НАРОД И ГЕРОЙ

I. Массовые сцены в повести начала 20-х годов. Многоликость и многоголосие массы

Героические и трагические события революции и гражданской войны с их бурными, непримиримыми классовыми битвами, резкими переменами в людских судьбах вызвали в литературе сложные художнические искания. Шли поиски творческого метода, способного передать размах революционных перемен, нарисовать во весь рост встающего в борьбе героя.

Стремление показать героический характер народной борьбы, движения масс в революции определило романтический пафос повестей и романов начала 20-х годов. Условные, эмоционально окрашенные ситуации, возвышенная символика выражения революционного энтузиазма народа — все это переплеталось с реалистически-конкретным раскрытием жизненных конфликтов, изменчивого быта революции. Нередко, однако, предметом художественного изображения становились случайные явления. Схватывались не ведущие тенденции, а отдельные, увиденные в жизни и натуралистически скопированные сцены. Красочно расцвеченные зарисовки боевых эпизодов, зыбкого быта революции, «натурные съемки» многоликой массы, «запись» многоголосия толпы стали «детской болезнью», которую надо было пережить, чтобы вступить на путь многостороннего обобщения революционной действительности.

В быстротекущих событиях современной жизни

фиксировались и мелкие бытовые детали, и героические коллизии, и разбуженная энергия творящего революцию народа. «Жгучий порыв массы» представал в романе В. Зазубрина в исторической конкретности столкновений двух миров, динамике батальных сцен, героике народной борьбы. Автор романа «Два мира» описывал и быт, и исторические события, и действия и настроения масс, широко раскрывая разворот народной борьбы, ее сложные, порой трагические узлы.

Массовые сцены в композиционной структуре повествования стали занимать ведущее место, определяя его движение. В центре этих сцен — собирательный портрет борющегося народа: «народ пугливой толпой колыхался на площади»; «смертельный страх колыхнул массу»; «Площадь застыла»; «Площадь взвизгнула, застонала»; «Толпа вздрогнула, метнулась»; «Мужики стояли угрюмые, твердые, неумолимые, как немые»; «Толпа единодушная в своем решении, серая, безглазая...».

Зазубрин стремился нарисовать облик массы как активной силы революции, передать ее классовую солидарность. Масса у Зазубрина едина в своем порыве защитить завоевания революции:

«— Нет, не быть тому! Не дадимся, товарищи! Отстоим Советскую власть!

— Не дадимся! Отстоим!

— Они хотят, товарищи, опять нас в окопы, опять стравить с кем-нибудь, чтобы нашими руками жар загребать!

— Не пойдем! Не жалам! Долой войну!

— Коли не жалам, товарищи, так всем надо, всем, как одному, за оружие браться.

— Все! Все пойдем! С вилами! С кулаками!»[1]

Массовые митинги, в которых толпа кипела, бурлила, кричала, катились через всю охваченную революцией страну. Народ перестал безмолвствовать, и писатели давали возможность высказаться ему на страницах повестей и романов так, как это было в жизни.

В шумном полилоге выкриков, с прихотливыми переливами разбуженной энергии предстает масса в по-

---

[1] В. Зазубрин. Два мира. Роман в 2-х частях, ч. I. Иркутск, издание Пуарма-5, Действующая армия, 1921, с. 51—52.

вестях Вс. Иванова, Л. Сейфуллиной, А. Неверова. Она гудит, кричит, гикает, радостно хохочет, участвуя в героических и трагических событиях.

Многоголосие схода, столкновение богатых и бедных запечатлела Сейфуллина в повести «Перегной».

«— Правильно, за богом-то сидючи, брюхи нагуляли!

— И наши на войне были! Одни добролюбовцы отказывались!

— Мы каторги не боялись, на войну не шли!

— Теплоухов только-только с каторги вернулся...

— Ах ты, пузо наливное! Земли-то в вечну награбастали!.. На семьи хватит, и на каторгу можно...

— Чего разговаривать! Бей их, толстомордых!

— Тише! Слово дайте сказать!

— Слобода слова...

— Говори, Софрон!»[1]

Ярко предстает у Сейфуллиной масса и в скупых авторских характеристиках, передающих ее состояние и настроение: «Гулом сход отозвался», «Шум разрастался. Голоса свирепели», «Взревели небесновцы», «В шуме потонули слова. Задвигались руки, загудели, засипели, зазвенели разные голоса, все слилось в дикую музыку стихийно взметнувшегося рева», «И опять стон, рычанье толпы, вой и дикий гомон. Не стояли на месте», «Надвигались друг на друга, грозили кулаками, толкали, теснили, давили...»

В романе Неверова «Гуси-лебеди» «толпа ахнула, завопила, запрыгала», «раскололась, снова слилась, закружилась воронкой». «Словно ветром ударило мужиков, сбило всех в одну ревущую кучу, понесло, подбросило. Вместо отдельных голосов стоял тяжелый, пугающий крик:

— А-а!.. О-о!..»[2]

Детали взбудораженного революцией быта сибирской деревни особенно густо живописались в повестях Вс. Иванова. Острые событийные и бытовые картины партизанской жизни, настроений и действий масс накладывались на полотно резкими мазками. В повести

[1] Л. Сейфуллина. Перегной. Повести. М.—П., «Круг», 1923, с. 53—54.

[2] А. С. Неверов. Гуси-лебеди. Роман. М.—Л., «ЗиФ», 1924, с. 50.

«Партизаны» движение масс, уходящих от врага по таежным тропам, передается конкретно-реалистическими деталями бытовой жанровой картины: «тянулись в черни ирбитские телеги, трашпанки, коробки», «пищали ребятишки, в коробах гоготала птица, мычали привязанные за рога к телегам на веревках коровы, а мохнатые, пузатые лошаденки все тащили и тащили телеги», «на далекие версты в тропах ехали люди; плакали и перекликались на разные голоса, как птицы» [1].

К изображению народа в революции с разных сторон подходил и Малышкин. Повесть «Вокзалы» вылилась в монолог писателя о хаотическом движении человеческих масс:

«В темноте проселочных гамом ползли телеги с живьем и гармониями, глухо в облаках пыли топал скот, бесились и ржали привязанные к задкам лошади, стороной брели пешие, слепцы и лазари, тыкая подожками в полынь...

И первая взвизгнула — ножом полоснула сквозь тысячный рев — словно петухами отдалось, запереклика-лось, завопило, закрутило бурей визговой по улицам, по дворам, по крышам. В визге бросались, душили шеи бородатым, бились о землю простоволосые, в руках у мужей бились; телом всем теплым облипали угрюмых, молча сбычившихся — матери, жены, облипали, тискали белое тело под рубахами, горячее, склизкое, не разорванное еще железом» [2].

Если в «Падении Даира» «спрессованная» до предела образность подчинялась контрастному изображению борющихся миров, то в повести «Вокзалы» на первый план выступила натуралистически скопированная сумятица безликих масс:

«Теперь закрутило, завалило все серой солдатней, на Тулы, на Ряжски, на узловые поперло скопищами, волостями кислого избяного духа, базаров... Глаза у всех бравые, выпученные, хмельные, из глоток, как из железных труб,— с присвистом, с пляской — «грудью Маша заболела, сама чуть жива».

---

[1] Вс. Иванов. Сопки. Партизанские повести. М.— П., ГИЗ, 1923, с. 170.

[2] А. Малышкин. Вокзалы. «Красная новь», 1923, кн. 2, с. 84, 87.

В кишащих людьми вокзалах, в «потоке массы» автору виделся облик взбудораженной России. Пафос народной борьбы тонул в натуралистических деталях словесно-звукового рисунка. Тяготение к такому изображению массы особенно заметно в повестях А. Веселого «Реки огненные» и «Дикое сердце».

В повести «Падение Даира» Малышкин шел иными путями и впервые создал обобщенно-гиперболический образ «множеств», поднявшихся на борьбу. Это — «красная лава», «ощетиненный поток», «стотысячный шепот в степи», «Полки, овеянные ужасом и красотою невероятных легенд».

Облик штурмующего старый мир «ощетиненного потока» вырисовывается в напряженном движении: «в улицах топало, гудело железом, людьми, телегами», «било ключом, кипело, живело», «ухало и топало», «серые квадраты батальонов зыбились под ветром, как поле», «тысячи ног били по песку мерно и четко», «в слякоти, в озерах, глубиневших каждую минуту, хлюпали резервы, брошенные вдогонку ушедшим», «бежали пригнутыми, разреженными токами в крик и грохот», «из-за бугров подходили еще, пригибаясь, и тоже бежали, и за ними еще зыбилось нескончаемое поле масс — до краев степей, до мутных, вечереющих заливов».

В романтически-пафосной манере Малышкин поэтизировал героическое напряжение революционной массы, штурмующей Даир, как последний оплот старого мира. В центре его внимания — громадная баталия, движение «множеств», сметающих «мстительное упорство последних». И в этом массовом движении — историческая конкретность социалистической революции, существенная ее особенность.

Синтетический образ массы в «Падении Даира» содержит в себе и другие реальные приметы революции — несгибаемую волю народа к победе, духовную общность людей и несокрушимую веру в справедливость.

Широко, хотя и в иных ракурсах, предстает народная масса и в «Чапаеве» Фурманова, и в «Железном потоке» Серафимовича. Фурманов открывает повествование развернутой картиной отправки на фронт отряда иваново-вознесенских рабочих. «Могутная черная

рабочая толпа» рисуется в бурном многоголосии прощания, напутственных слов, дружеских шуток, митинговых речей:

«— Научатся, браток, научатся... На фронт приедут — там живо сенькину мать куснут...

— А што думал — на фронте тебе не в лукошке кататься...

И все заерзали, засмеялись, шеями потянулись вперед.

— Вон Терентия не узнаешь — в заварке-то мазаный был, как фитиль, а тут поди тебе... Козырь-мозырь...

— Фертом ходит, што говорить... Сабля-то — словно генеральская, ишь, таскается.

— Терещ,— окликнул кто-то смешливо,— саблю-то сунь в карман — казаки отымут...

Все, что стояли ближе, грохнули хохотной россыпью» [1].

В нарисованной Фурмановым толпе «гнездились пересуды», «ползли деловые, серьезные разговоры», «дрожала нервная, торжественная, чуткая тревога»: «толпа зарыдала ответным гулом», «отлилась сплошной безликой массой», «масса ворочалась, гудела, волновалась, словно огромный шерстистый зверь — тысячелапый, тысячеглазый, податливый».

Пристальное внимание к народной массе, стремление зарисовать ее облик, чувства и настроения связаны с особенностями социалистической революции, в которой народ выступал активно действующей, творящей силой. Его борьба представала как исторический процесс, как знамение революционного времени. Вначале, правда, народ в массовых бытовых и батальных картинах рисовался слишком эскизно или абстрактно-символически. Писатели прибегали к натуралистическим зарисовкам или к героико-романтической патетике в изображении массы.

В ходе борьбы, накопления политического опыта росло революционное сознание народа. И мысль о благотворном духовном влиянии революции на участву-

---

[1] Д. А. Фурманов. Собр. соч., т. 1. Чапаев. М., Гослитиздат, 1960, с. 25—26.

ющие в ней массы находила в повести и романе все более крупное, художественно цельное и реалистически-конкретное выражение.

II. Проблема народа и героя в реалистическом повествовании. Движение «множеств» и личность

Не следует в первых попытках создания синтетического образа массы видеть только слабости молодой прозы начала 20-х годов, а пафос «безымянности» при изображении масс связывать с поэтизацией стихийного начала в революции. Минуло всего два-три года со времени окончания гражданской войны, а уже стали бить тревогу, что в литературе «пропала одна из главных и необходимых опор художественного творчества: тип и типичность» [1]. Да и в наши дни развитие прозы 20-х годов рассматривается как переход от изображения «множеств» к изображению личности, «от собирательного образа массы» «к углубленному психологическому портрету народного героя».

В повестях начала 20-х годов А. Толстой видел только «блестящие подробности быта, слова, словечки», «выхваченные интересные клочки жизни», острые «события, случаи, настроения», «мелькание людей». «Но в современных русских повестях,— писал А. Толстой в 1924 году,— еще не видно человека. Я вижу мелькание жизни, тащится поезд, воет метель, умирают, любят, ссорятся, бредут по равнинам, воют. Вон там — рука, вон — глаз, вон — мелькнул обрывок одежды. Но целого человека не видно. Художник в этих повестях еще в процессе наблюдения, но не созидания. Синтетического акта еще не произошло» [2].

Наблюдение А. Толстого относится, однако, не столько к реалистической русской повести, сколько к натуралистическому, безгеройному роману Б. Пильняка

---

[1] Ив. Касаткин. Литературные ухабы. Мысли вслух. В сб. «Писатели об искусстве и о себе». М.— Л., «Круг», 1924, с. 32.

[2] А. Толстой. Литературные заметки. Задачи литературы. В сб. «Писатели об искусстве и о себе». М.— Л., «Круг», 1924, с. 15.

«Голый год», в котором революция представала как быт обывателей, разгул мешочников. А. Толстой ссылается на описания того, как «тащится поезд, воет метель, умирают, любят, ссорятся, бредут по равнинам, воют», то есть на самую темную часть «триптиха» романа «Голый год» — «Смерти».

Здесь действительно ползет по черной степи поезд № пятьдесят седьмой-смешанный, а в нем «люди, человеческие ноги, руки, головы, животы, спины, человеческий навоз,— люди, обсыпанные вшами, как этими людьми теплушки», «женщины свешиваются, приседают над ползущими шпалами»: «Хотелось кричать, бить, броситься к первой женщине, быть сильным безмерно и жестоким, и здесь, при людях, насиловать, насиловать, насиловать! Мысль, благородство, стыд, стоицизм — к черту! Зверь!»

Человек у Пильняка теряет человеческое обличье, превращается в зверя. А вокруг: «Степь. Пустота. Бескрайность. Мрак. Холод», «Из дверных щелей степных горизонтов идет ветер, холодный и злой».

По словам И. Касаткина, в «литературных становищах» этих лет шла сложная «прощупь путей и подступов к уловлению *нового* человека, творящего новую жизнь». «Не надо надрываться,— писал Касаткин,— в непосильной задаче схватить массу как массу, без героев на первом плане (что уже пробовали некоторые, но их удачи пока под большим сомнением)... Только через движение и действия героев на передней линии возможно выявить то или иное общее лицо монолита — массы,— герой есть средство к этому»[1].

Мысль о том, что проза начала 20-х годов стремилась «схватить массу как массу, без героев на первом плане», слишком односторонняя и не охватывает особенностей историко-литературного процесса.

Поначалу, разумеется, повесть и роман фиксировали то, что наиболее ярко проявлялось в революции,— активные действия масс в целом, их энергию, чувства, волю, классовую солидарность. Однако новаторские поиски писателей начала 20-х годов в изображении

---

[1] Ив. Касаткин. Литературные ухабы. Мысли вслух. В сб. «Писатели об искусстве и о себе». М.— Л., «Круг», с. 35, 42.

массы крупным планом неотделимы от поисков изображения отдельной личности. Это был двуединый процесс, и он шел не только параллельно, но и совмещался. Достаточно сказать, что повесть «Падение Даира» появилась в печати в один год с повестями «Чапаев» и «Виринея», а недостаток ранее опубликованной «Недели», в которой действуют как раз отдельные личности, виделся Фурманову в невнимании к массе.

«Массы нет, вы ее не видите, не чувствуете нигде, ни единого разу: нет массы городского мещанства, затаившего свою злобу и гнев, ...нет партийной массы (пусть и немногочисленной), нет самой толщи, ядра, а показаны лишь «вожаки», головка; нет массы бандитской, нет крестьянства, нет железнодорожных рабочих, а есть лишь упоминание о них. Это дефекты колоссальные: показ массы, толщи, основы придал бы повести характер значительного, крупного, научно верного произведения...» [1]

В фурмановских заметках о «Конармии» И. Бабеля лаконично сформулированы равнозначные недостатки: «нет боев», «нет массы», «нет подлинных коммунистов» [2]. Крупные характеры, по мнению Фурманова, невозможны в отрыве от толщи народных масс. Недаром в своем «Чапаеве» писатель раскрывал формирование и рост героя не изолированно от массы, а в единстве с народом.

Процесс поисков героя шел с самого начала 20-х годов. Еще Зазубрин в романе «Два мира» не ограничился групповым портретом массы. Одним из первых он начал искать средства художественной индивидуализации характеров. Из массы партизан Зазубрин сразу же выделяет фигуру народного вожака Жаркова, а затем и Молова. Рядом с руководителями масс он рисует и рабочего Вольнобаева, и крестьянина Чубукова, конкретизируя в них чувства и настроения борющегося народа.

Фигура Жаркова у Зазубрина интересна как одна

---

[1] ИМЛИ, архив Д. А. Фурманова, II, 62, 619. Цит. по кн: Г. Владимиров. Проблемы творчества Д. А. Фурманова. Ташкент, 1956, с. 165.

[2] Дм. Фурманов. Собр. соч., т. 4. М., Гослитиздат, 1961, с. 414—415.

из первых попыток создать образ героя, вышедшего из народа и ставшего во главе борющихся масс. В нем как бы концентрируются воля и самоотверженность народа в борьбе. Жарков — человек активного действия. Его целеустремленность в борьбе опирается на целеустремленность выдвинувших его масс. Жарков разделяет с народом страдания и невзгоды, лишения битв и походов. В бою он узнает о гибели жены и ребенка и «усилием воли» сохраняет самообладание. Воля Жаркова выступает на первый план и тогда, когда он руководит отступлением партизан («близость врага заставила усиленно работать мысль, сердце быстрее погнало по жилам кровь», «мускулы напряглись», «он отчетливо представлял себе план предстоящего боя»).

Волевое целеустремление заглушает, однако, все другие чувства и переживания героя Зазубрина. Очень схематично, без глубокой художественной мотивировки, намечаются качества руководителя народной борьбы, которым предстоит быть развернутыми в последующих повестях и романах. Но важно, что Зазубрин начинал этот процесс, нащупывая соотношения массы и героя, искал средства его индивидуализации.

Совсем не таким уж безликим предстает народ и у Вс. Иванова. Уже в повести «Партизаны» писатель рисовал не столько общий портрет нерасчлененной массы («Толпа расступилась», «Охнули», «Мужики захохотали», «Галдели, как на сходе», «Долго митинговали»), сколько отдельных личностей, выражающих общие чувства и настроения.

В бытовых картинах базарного шума и толкотни, артельной работы плотников, праздника в Улее очень глухо еще звучит народное недовольство колчаковским режимом. Гражданская война бушует где-то в стороне, обходя таежные сибирские деревни. Но и плотник Кубдя, и его друзья-артельщики Горбулин, Беспалых, крестьяне Улеи живут тревожно, беспокойно, ожидая мобилизации и репрессий.

«Говорили, что в Алтае ездят карательные отряды и усмиряют крестьян... Теперь впереди «карателей» шло темное и страшное, что обрушивалось часто на «большевицкие» деревни и хоронило в огне и крови роптавших. Но и каратели не появлялись по одному. Из леса стреляли по одиночкам и, подстрелив, приби-

вали гвоздями к плечам погоны, а потом бросали посреди дороги — на страх и поучение».

Убийство колчаковских милиционеров — стихийное выражение давно назревавшего протеста. Вся артель плотников, многие жители Улеи уходят в тайгу, вступают на путь открытой борьбы с колчаковщиной. В основе повествования, как и у Зазубрина,— созревание протеста, переход к борьбе, действия масс.

Вс. Иванов, однако, с самого начала повествования прорисовывает фигуры Кубди, Горбулина, Беспалых и через них раскрывает сущность происходящих в народе перемен. Конкретизируется и сам образ партизанской массы.

В начале повести Кубдя слишком безлик. Внешне это сельский пролетарий «в синей дабовой рубахе и в таких же коротких, но широких штанах, в рваных опорках на босу ногу». Затем то там, то здесь проступают отдельные детали портрета: «корявое его лицо с белесыми бровями», «обвислые усы», «несдерживаемая улыбка», «толстые и широкие руки». В тревожные для отряда дни Кубдя «словно вытянулся», «углы рта опустились». Но даже тогда, когда «люди строжали», Кубдя «судорожно хохотал, махая руками».

В обычных житейских взаимоотношениях с друзьями-артельщиками, с крестьянином Селезневым, с партизанами восторженный Кубдя откровенен и рассудителен. Старший в своей артели, он полон ответственности перед товарищами. К нему прислушиваются и относятся с уважением и в артели, и в деревне, и в отряде.

Кубдя любит «артельную работу» и ненавидит «живодера» Ермолина, к которому нанимается в поденщики. Он сам, «по доброй воле», становится на путь борьбы за «свою крестьянскую власть», против «колчаковского старорежимного правления» и убеждает других: «У самих сила есть, а кроме — идет из-за Урала советская Армия». Кубдя за организованность и дисциплину в отряде. Именно он намеревается ехать в город, чтобы «сговориться с большевистской ячейкой, работавшей в подполье».

Богатая речевая характеристика, выверенность внешнего и «внутреннего» жеста, соотнесенность психоло-

гического состояния поступков и действий Кубди с настроениями и поведением других героев — таковы многообразные средства индивидуализации, мобилизованные писателем для создания конкретных и вместе с тем типических образов, выражающих устремления масс революционной России.

Изображение народа и в других повестях Вс. Иванова неотделимо от поисков в создании характера. И чем шире захватывал писатель народные толщи в «Бронепоезде 14-69» или в романе «Голубые пески», тем многообразнее, шире, многочисленней становилась галерея индивидуализированных образов (Вершинин, Пеклеванов, Знобов, Окорок, Син Бин-у, Запус и др.).

Почти каждая глава повести Сейфуллиной «Перегной» — массовая сцена. Это сельский сход, спор о религии, проводы в армию, сенокос коммуны — активные действия масс в бурные революционные дни. Повествование строится на развертывании больших исторических событий и преломлении их в сознании крестьянской массы. Но и при таком строении повести писательница выделяет в массе фигуру Софрона и конкретизирует в нем настроения крестьян. Как и у Вс. Иванова, это образ бедняка, вернувшегося с фронта прозревшим, активным в утверждении своей правды.

Софрон мужественно и энергично борется с богатыми мужиками, выражает настроения бедных и верховодит их действиями. У него обостренное классовое чутье и безудержно горячий характер. Поступки Софрона противоречивы, мировоззрение его не сложилось, но он искренне и напористо идет к новой жизни и, как умеет, утверждает ее, становясь организатором коммуны в Небесновке.

Даже Малышкин, крупно рисуя в «Падении Даира» монументальный образ народа, выделял из «множества» и безымянных людей («тощий, впалогрудый», «обветренный и толстомордый парень», «сутулый», «черноусый в бурке», «чумазый», «чернобородый», «гололобый матрос») и совершенно конкретных лиц. Хотя романтическая условность изображения борющихся миров, специфика организации повествования, в центре которого движение массы, не предполагали четких индивидуальных характеристик, Малышкин и в рам-

ках такого широкого обобщения шел на индивидуализацию (правда, скупую) чувств и настроений массы в образах Микешина и Юзефа.

Фигуры этих героев высечены автором крупно, как и образ народа, который они представляют: «Крайний с фланга парень с красным, обветренным лицом, в черном заплатанном пиджаке, в опорках, укутавший шею в красный дырявый шарф; и рядом с ним в австрийской аккуратной шинели и кепи, усатый, пожилой, с крупными прозрачными глазами. И эти двое шли (за ними еще тысячи) в пенье фанфар, шли упоенные — на крыльях сказок о прекрасных веках — парень в дырявом шарфе, закинув голову и орлом глядя вперед; другой, опустив руки (крупные и впалые), утонув в далекие брезжущие сны...»

Это — люди, вдохновленные идеей интернациональной солидарности трудящихся, ненавистью к старому миру. Рядом, локоть в локоть, проходят через повесть русский Микешин и поляк Юзеф, размышляя вместе с автором о времени, родине и народе, о их будущем, за которое они идут в бой. Микешин — балагур, шутник, мечтательный Юзеф сосредоточенно-серьезен. Разных по характеру людей объединяет «одна семья, одна хата — интернационал».

«Микешин от скуки покусал сала, потом подошел к впалоглазому в кепи, лежавшему у завалины с книжкой, и сказал тоскливо: «Юзеф, што ты все к земле да к земле прилаживаешься? Вечор тоже лежал... Тянет тебя, што ли? Нехороший это знак, кабы не убили». Юзеф слабо улыбнулся из-под полузакрытых век. «А что же, у меня никого нема. Ни таты, ни мамы. За бедних умереть хорошо, бо я сам быв бедний». За околицей налегло сзади ветром, забираясь под шарф и под дырявый пиджак. Микешин глядел на шагающего рядом Юзефа: и о чем он думает, опустив в землю чудные свои глаза?»

Юзеф гибнет в последнем бою со старым миром («или не он, может быть, а еще сотни других»). Микешин потрясен смертью «братишки» и, мстя за него, в первых рядах вступает в освобожденный город: «на правом фланге впереди шел рослый, с обветренным, красным лицом», «глаза, не мигая, упоенно глядели

перед собой в крики толп, в пенье труб, в светы культур»[1].

Малышкин намеренно отказался от психологической разработки вырванных из массы фигур. Скульптурно-монументальному изображению народа в революции он подчинял все другие образы своего повествования. Волевое устремление побеждающего революционного мира сконцентрировано и в образе «каменно-торжественного» командарма. Именно таким Малышкин увидел одного из своих героев: «выпрямленный», «каменный, чужой мирным сумеркам избы», «на сиянии пространств — недвижим был в остром шишаке каменного, думающего о суровом».

Командарм резко вылеплен, точно высечен в камне. Но все-таки его «каменная черта на лбу» тает под счастливым «ветром побед». Он входит в штаб, «близоруко щурясь», греется у солдатского костра, вслушивается в голоса «множеств» и улыбается, разделяя с ними мечту о будущем.

Шли на стороне революции, сражались и гибли за нее и герои А. Веселого, Б. Лавренева, Ф. Гладкова. Как и партизаны Вс. Иванова, они далеко не сразу определяли свое место в борьбе. Пробуждению к активной жизни народной массы сопутствовало освобождение рядового человека от рабского прошлого, тяга его к переустройству жизни своими руками. Рядовой участник революции становился заглавной фигурой повестей и романов начала 20-х годов. В нем олицетворялись настроение и поведение масс, творящих революцию, героизм борющегося народа, его интернациональная солидарность. Стали привлекать внимание и раскрываться в повестях и романах процессы нравственного становления личности в революции.

Нисколько не идеализируя своих героев, рисуя их в обстановке суровой и жестокой гражданской войны, в кровавых схватках и страданиях, писатели в реальных ситуациях и живых характерах воплощали истинный гуманизм рождающихся в революционной борьбе новых отношений. Отводя от Вс. Иванова упреки в жестокости изображения действительности, А. Воронский

[1] А. Малышкин. Собр. соч., т. I. М., Гослитиздат, 1940, с. 174.

писал: «Каким-то особым теплом, человечностью и мягким, ласкающим светом сумел писатель облить корявые, звериные, мужичьи фигуры,— добродушием и юмором. Поэтому и выглядят у него партизаны не зверями..., а подлинными, живыми, страдающими, радующимися, алчущими и жаждущими человеками» [1].

III. «Кожаная куртка» и человек революции

Рождение нового творческого метода тесно связано с поисками героя. Идейные позиции писателей, их отношение к революции обнаруживались в этих исканиях особенно четко.

Если В. Полонский в эти годы отстаивал понятие «романтического реализма» как метода, находящегося в поисках «общих идей», бросающих свет «в завтра» [2], то А. Толстой выдвигал понятие литературы «монументального реализма»: «Ее метод — создание типа. Ее пафос — всечеловеческое счастье,— совершенствование. Ее вера — величие человека. Ее путь — прямо к высшей цели: в страсти, в грандиозном напряжении создать тип большого человека» [3].

В понятие «монументального реализма» А. Толстой вкладывал и пафос устремленной в будущее революционной романтики, которую он видел в самой жизни. Но главное в том, что понятие «метода монументального реализма» складывалось под давлением грандиозности времени и творящего революцию человека, диктовалось необходимостью чувственного познания *живого типа* революции.

«Нам нужен герой нашего времени,— заявлял А. Толстой.— Героический роман. Мы не должны бояться широких жестов и больших слов. Мы не должны бояться громоздких описаний, ни длиннот, ни утомительных характеристик: монументальный реализм!» [4]

---

[1] А. Воронский. На стыке. Литературные силуэты. М.—П., ГИЗ, 1923, с. 94.

[2] В. Полонский. О современной литературе. М.—Л., 1928, с. 170—171.

[3] А. Толстой. Литературные заметки. Задачи литературы. В сб. «Писатели об искусстве и о себе». М.— Л., «Круг», 1924, с. 15—16.

[4] Там же, с. 18—19.

Поиски нового героя и нового творческого метода были противоречивыми и шли в различных направлениях. А. Бушмин справедливо замечал, что в литературе начала 20-х годов «сложный идеологический тип нередко подменялся упрощенной схемой, натуралистическими или вульгарно-психологическими примитивами, которые легко становились шаблонами» [1]. Но когда в качестве примера им приводились «внешне орнаментированные образы, силу характера которых должны были выразить «кожаная куртка», «каменные» или «саженные» плечи, богатырский рост и т. п.», становилось ясно, что речь идет не об утверждении реалистических принципов молодой прозы, не о раскрытии ею характера современника, а об откровенно натуралистических писаниях, о чуждых реализму, антигуманистических принципах изображения героя.

Образ большевика как «кожаной куртки» был введен в литературу Б. Пильняком. В романе «Голый год» он так рисовал этих людей: «В исполкоме собрались — знамение времени — кожаные люди в кожаных куртках (большевики!) — каждый в стать — кожаный красавец, каждый крепок, и кудри кольцами под фуражкой на затылок — у каждого больше всего воли в обтянутых скулах, в складках губ, в движеньях утюжных,— и дерзанья. И то, что в кожаных куртках,— тоже хорошо: не подмочишь этих лимонадом психологии — так вот поставили,— так вот знаем,— так вот хотим.— и баста».

Пильняк схватывал чисто внешний рисунок человека в кожаной куртке и отказывался разбираться в идейно-психологическом его складе, даже не делал попытки проникнуть во внутреннюю сущность коммуниста, показать духовное богатство его личности. Коммунист представлялся Пильняку кудрявым «кожаным красавцем» с обтянутыми скулами, волевыми складками у губ, утюжными движениями. В орнаментированном рисунке Пильняка коммунист лишен человечности, душевно ограничен, крайне прямолинеен: так вот знаем, так вот хотим — и баста.

Зарисованные чисто внешне, без раскрытия их внут-

---

[1] А. Бушмин. Роман А. Фадеева «Разгром». Л., «Сов. писатель», 1954, с. 75.

ренней духовной жизни и психологического склада, образы коммунистов в романе Б. Пильняка «Голый год» не заняли центрального места. «Кожаная куртка» как «знамение времени» мелькала в повестях и романах начала 20-х годов, не становясь, однако, защитой от «лимонада психологии».

Если Пильняк показал большевика как душевно примитивного «кожаного красавца», то И. Эренбург стал на путь вульгарно-психологического схематизма в изображении героя революции. Его герой коммунист Николай Курбов — сухой, прямолинейный человек, аскет «под кожаным рогатым шлемом», «не Курбов с биографией — икс с портфелем» [1].

К такому «олицетворенному» представлению о герое революции Эренбург шел «своим» путем. В центре сатирического романа-памфлета «Необычайные приключения Хулио Хуренито и его учеников» (1922), остро высмеивающего буржуазную культуру, философию, быт Западной Европы, Эренбург поставил фигуру сына сахарозаводчика провокатора Хулио Хуренито. Это «человек без убеждений», «предатель, лжец и зачинщик неисчислимых преступлений», а вокруг ученики его — дельцы, буржуа, бездельники, дети богемы, растленный раб и падший интеллигент. Самый ревностный среди них — автор. Он потрясен скептической, всеотрицающей, человеконенавистнической «философией» Хулио Хуренито, но в ней все-таки видит и для себя спасение от ужасной действительности.

Позиция повествователя все более нарочито сближается с позицией его героя-учителя. Становясь в позу пассивного наблюдателя, автор в лучшем случае издевается над собой как обывателем. Совершенно откровенно повествователь и автор, именующий себя то «литератором», то «поэтом Эренбургом», сливаются в завершающих роман главах, когда Хуренито и его ученики прибывают в пореволюционную Россию. Многое в позициях автора-повествователя и шутливо и всерьез объясняется особенностями его фигуры («С детства я горблюсь»). Окостеневший позвоночник заставляет почти все время «глядеть под ноги», «на грязный, обшмы-

[1] И. Эренбург. Жизнь и гибель Николая Курбова. М., «Новая Москва», 1923, с. 75.

ганный снег, на лужи, окурки, плевки»», проявлять «пристрастие к вещам грубым и низменным»[1].

Хулио Хуренито и его ученики издеваются над устройством нового общества в революционной России. И все они вместе видят Россию похожей «на чудовищную топь, с восстаниями, усмирениями, подобными ознобу огневицы, невыносимо нищую, на все речи, воззвания, манифесты отвечающую все тем же неистребимым «чаво?» — безразличья, косности, смерти».

Хуренито скучно в этой стране. Он приходит к решению умереть. Но умереть за свои убеждения он не может. Убеждений у него попросту нет. И он не находит лучшего выхода, чем погибнуть в Конотопе от руки бандита, снимающего сапоги с его ног. Ученики Хулио Хуренито покидают Россию, спешат «в дорогой, любимый, возвращенный Париж». Все они предают «величайшую мистерию», чтобы занять прежние места в жизни. Никаких перемен словно бы и не произошло.

Эренбург похоронил Хулио Хуренито, но скептицизм своего учителя он взял с собой. И с этих позиций рисовал героя романа «Жизнь и гибель Николая Курбова» (1923).

Новый роман, в сущности, «жизнеописание» одного из героев революции. «Казенный дом» заставляет весь «огромный околоток» жить по «инструкции», по «святым директивам». Без них даже на «своей кровати перевернуться с боку на бок нельзя». Здесь именно и получает назначение в ЧК Николай Курбов, один из тех, кто нужен там, не человек — «пункт программы, но с руками, с глухим басом — подписывать и утверждать».

Своего героя Эренбург противопоставляет коммунисту-обывателю Яличу. В трудное преднэповское время заговоров и мятежей попадает Курбов на передний фронт борьбы за победу революции. Но писателя привлекают биологические, а не социальные мотивы поведения героев.

Заговорщики в изображении Эренбурга — это не только «цыпленки», которые «тоже хочут жить», люди растленные, изуродованные временем. Руководитель

---

[1] И. Эренбург. Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников. Москва — Берлин, кн. изд-во «Геликон», 1922, с. 219—220.

«братства» заговорщиков, связанный с русскими эмигрантами в Париже, с иностранной буржуазией, давно уже избрал убийство родом своих занятий. Его окружают падшие «бывшие люди», придавленные «помпезностью творимой истории». Это не убежденные идейные противники, а шулера, воры, завсегдатаи притонов.

Но кто же противостоит им, кто окружает Курбова, участвует в борьбе? Самый честный из них — коммунист Аш, но и он в представлении Эренбурга человек ущербный, «не от мира сего», с «небесными, светлейшими глазами, такие только у щенят бывают». Его заместитель Игнат Андерматов, озлобленный изменой жены, пришел в ЧК, чтобы сложно «пакостить кому придется». Сюда же он устроил тупую обывательницу Белорыбову. Им помогает внештатный сотрудник, бывший эсер-максималист Чир, свой человек среди проституток и воров.

Грубая, звериная физиология будто бы определяет место человека в социальной борьбе. В этом отношении позиция Эренбурга мало чем отличается от розановско-пильняковской «мистики пола», «зова плоти». Сын дантиста Андерматов оказывается в одном из самых боевых органов революции совсем не потому, что хочет убежденно защищать ее. Ему пришлось «подделать бумажонку», «просидеть недели две над разными скучнейшими брошюрами», для того чтобы отомстить за «поруганную плоть», удовлетворить садистские чувства.

Отнюдь не классовыми чувствами руководствуется и Белорыбова. Это белая, мучнистая вареная картошка с глазами как студень, без бровей, ресниц и «прочих отступлений». Она тупа и абсолютно безразлична к тому, что происходит вокруг нее, механически перепечатывает списки приговоренных к расстрелу. Но стоило бывшему жандармскому ротмистру Игнатову разбудить ее плоть, как она включается в борьбу за «спасение любви», за своего «пузанчика». Разоблачение заговора, в котором участвует Игнатов, судьба революции — все это нисколько не волнует Белорыбову.

Эренбург хорошо видит этих «бывших людей». Но даже честнейший Аш противопоставлен им как человек по-своему примитивный, он живет не с женой — с идеями. Жена для него «факт в полоску», любовь —

стройная, как лань, идея «классового самосознания». В его глазах «унылый, одичалый восторг», потому что он очарован «параграфами» этой своей любви.

Настоящий революционер, по мнению Эренбурга, лишен человеческих чувств. Женщина для Курбова — самка, любовь для революционера — чувство, которое должно «затвердеть», которому нельзя «поддаваться» — «пойдут уют и прозябание». Но человек — бедное, слабое существо, и рано или поздно он, подобно Курбову, начинает «тихо гибнуть» перед тем, что зовется — любовь.

Курбов капитулирует перед «половой истерией» участницы заговора Екатерины Чувашевой. Биологическое и социальное оказывается тем «приведенным квадратным уравнением», которое приходится решать коммунисту в пользу биологии. «Огромное, правое, родное» отступает перед давлением всесильного чувства.

«Сейчас одно... Но это «одно» — прекрасное для миллионов, для поэта и для токующего тетерева, для подгнившего за зимы схоластика и для жадной лилии с иступленным пестиком и с вздрагивающими тычинками, для всех прекрасное, лишь для него: позор, отказ, гибель. Он не может. Сам себя построил... Строил для высокого и длительного горя: дать бешеной, разнузданной, расхлябанной земле — великий строй. И сам теперь запутался в двух-трех словах, зацепился за горячее дыхание, упал».

Мечтая о своем «шалаше», Курбов уже не может «строить для других». В конфликте «между волей и любовью», чувством и долгом «разумный, конструктивный человек» с ужасом убеждается, что он — тоже только «вареный и жареный цыпленок». Эренбург заставляет своего героя капитулировать перед необъятным «цыплячьим раем» обывательщины, проникнуться неверием в завтра, за которое он боролся. На сальном лоскутном одеяле, под звуки разгулявшихся посетителей притона в Девкином переулке Курбов расстается с жизнью.

Невозможность «партии между волей и любовью» доказывается Эренбургом и в романе «Любовь Жанны Ней» (1924). Стихия чувств захлестывает его героев — большевика Андрея Лобова и француженку Жанну,

уводит от реальной действительности в асоциальные сферы. Герой романа бессилен в борьбе со сквернами жизни, темными ее углами, гнойными язвами старого мира. Он погибает, спасая свою любовь и забывая о долге перед родиной.

Революция в России оказывается всего лишь фоном для детективных приключений большевика, а конструктивный герой — лишь схематической иллюстрацией неверия писателя в возможность преодоления извечных противоречий в борьбе за социальное переустройство мира.

Конфликт между долгом и чувством не стал определяющей особенностью развертывания характера коммуниста в повестях и романах 20-х годов.

В повестях и романах «Неделя» Либединского и «Шоколад» Тарасова-Родионова, «Виринея» Сейфуллиной и «Мятеж» Фурманова, «Андрон Непутевый» и «Гуси-лебеди» Неверова, «Города и годы» Федина и «Барсуки» Леонова творившие революцию люди представали в дни крайнего напряжения сил, в борьбе со стихией обманутых и заблудших. Духовная собранность, сознательное самоограничение, порой даже аскетизм — во всем этом сказывалось воинствующее подчинение всех нравственных качеств личности служению революции. Непреклонная воля и активная устремленность коммуниста в борьбе совпадали с напряжением сил, устремлением масс к победе. В этом выражался пафос времени, творимой народом революции.

А. Аросев в очерковой повести «Недавние дни» (1921) начал рисовать коммунистов (Андронников, Бертеньев, Зельдич) в атмосфере суровых будней революции, в борьбе с заговорщиками, левоэсерами, мятежниками на Волге, оппозиционерами. Революционер-рабочий Андронников в этой борьбе «чувствовал себя мощным, крепким, словно вылитым из чугуна, напряженным, как металл белого каления» [1]. Он энергичен и неутомим в деятельности во имя революции, беспощаден к ее врагам и исключительно человечен к тем, кто искренне заблуждается, дружески поддерживает тех, кто устал и надорвался в борьбе. Он полон желания победить, «противопоставить усталости силу», продол-

[1] А. Аросев. Две повести. М.— П., «Круг», 1923, с. 27.

жить и закрепить успехи в новых, не менее сложных условиях.

Активные поиски нового героя вел и Либединский. В повести «Неделя» он едва ли не впервые противопоставил бездушным, застегнутым на все пуговицы «кожаным курткам» Пильняка «людей современности» — коммунистов, вступающих в борьбу с разрухой и мятежами, со слепой стихией, со всем тем, что враждебно революции.

Писатель рисует коммунистов как монолитный коллектив, спаянный единством цели. Это обыкновенные, по-человечески разные люди, со своими биографиями, индивидуальными особенностями, даже слабостями. Среди них и больной, с тихим голосом и «складкой мужественной уверенности у рта» Робейко, которому «хотелось работать, радоваться солнцу и жизни», и мечтательный Климин, человек с веселыми и нежными глазами, и энергичный, полный «зоркой тревоги» Горных, принесший с завода в Чека «уверенность и меткость удара», и мужественный солдат революции Караулов, и полный классовой ненависти неловкий, не избалованный женским вниманием Стальмахов, и сосредоточенная, целеустремленная Анна Симкова «с выбившимися из-под платка русыми кудрявыми волосами, с алым и свежим румянцем на щеках».

В каждом из героев Либединский стремится выявить духовное богатство, нравственную красоту, человечность. В суровом и озабоченном Климине, спокойном и сосредоточенном в минуты опасности, жила радость весеннего пробуждения жизни, большое и нежное чувство к Симковой, пробивавшееся «сквозь раздражение, печаль и заботу так же ощутимо, как весенняя трава сквозь последнюю тонкую корочку льда»: он «слушал только мягкие переливы ее голоса и любовался улыбкой, что жила на дне ее глаз», «порой он ловил себя на том, что следит за движением ее маленькой сильной руки, так крепко отвечающей на пожатия, за машинальными движениями ее длинных пальцев, в легких прикосновениях которых угадывалось столько скрытой нежности», и понимал, что «чего-то самого важного он ей не сказал».

Коммунисты «Недели» нарисованы в дни особого напряжения их революционной энергии. У многих из них,

особенно у Горных, широко раскрывается «в эту роковую неделю» железная воля, мужественная собранность, героизм борцов. Писатель романтизирует не жертвенность одиночек, а их сознательное служение революции. На смену погибшим в боях с мятежниками идут новые люди. Впереди еще немало трудностей, но вера в их преодоление не оставляет героев Либединского.

Трудной дорогой поисков шел в это время и Неверов, создавая повесть «Андрон Непутевый» как поэму «о пионере коммунизма в деревне». Его герой, вернувшийся в родное село с фронта красноармеец Андрон, нарисован броско, выпукло, красочно, как на живописном полотне. Горит на нем «рубашка красная», «звезда пять концов» на буденновском шлеме. Скачет он по улицам Рогачева, а у коня «грива в лентах, на лбу цветок бумажный, красный». Сидит Андрон в исполкоме, а над ним «хоругвь красная с золотыми кистями». Такая нарочитая картинность, пафосность внешней обрисовки героя не мешает Неверову создать образ живого человека, убежденного сторонника переустройства деревни, показать его в действии, в трудные дни становления революционной нови.

События в повести развертываются динамично, краски становятся все более контрастными, картины столкновений Андрона с темными силами деревни все более рельефными. Его сторонники «флаг красный для коммуны шьют», а противники топоры и косы точат, «рубить коммуну Андронову собираются».

Добродушный, глубоко человечный, искренне верящий в торжество большевистской правды, Андрон суровеет в эти тревожные дни классовой схватки, «каменный сидит в исполкоме», «неподвижный», «брови нахмурил, шею напружинил», «ноздри раздуваются, словно в гору высокую лезет». Горят его мысли, «болью тяжкой распирает виски».

«Не жалеть нельзя и жалеть нельзя. Идти надо против отца с матерью, против друзей и товарищей. Против всей жизни идти...

— Бить буду, если поперек моей дороги встанут! Головы отверну — не пожалею. Я знаю, что делаю. Война так война...»

Активные действия Андрона, его желание переуст-

роить «жизнь мужицкую темную» сталкиваются с косными силами деревни. Даже для отца и матери он «заблудший», «непутевый сын», а для ослепленных собственным невежеством людей — чуть ли не единственный виновник, нарушивший привычное течение деревенской жизни.

Героя Неверова до сих пор еще упрекают в пассивности, считая, что писателю, как и его герою, еще предстояло преодолевать ложногуманистические идеи. В самом же деле Андрон хорошо понимал всю сложность классовой борьбы и активно участвовал в ней. Кулацкий бунт лишь на время разрушал то, что так энергично создавали многочисленные Андроны, посланцы советской власти в деревне.

«Стоит Андрон темной ночью на пепелище отцовском, крепко сжимает голову, платком перевязанную. Лежит дорога дальняя, непосильная — тяжело идти. Давит горе мужицкое, заливают сердце слезы и жалобы. Не жалеть нельзя, и жалеть нельзя». Так думает не только Андрон, глядя на сожженные кулаками избы бедняков, но и сам автор повести. Но «дорога трудная» зовет его героя вперед: «через жалобы тихие, через трубы обгорелые, через черное горе мужицкое».

Образ нового человека в повести «Андрон Непутевый» Неверова, как и в «Неделе» Либединского, только лишь намечен в эпохальном конфликте классовой борьбы и не раскрыт крупно, как человеческий характер во всем его психологическом богатстве, в сложных взаимоотношениях с другими характерами.

В этой повести Андрон рисуется лишь в нескольких эпизодах жизни деревни. В романе «Гуси-лебеди» судьбы вожаков деревни Федякина, Синькова, Кочета, Ледунца предстают в тесной связи с судьбами народных масс, на широком фоне революционной борьбы.

Неверов стремится проследить процесс формирования характера большевика как активного участника и организатора народной борьбы, показать, как сама жизнь выковывала убежденных революционеров, подобных Трофиму Федякину. Отец хотел увлечь сына мечтой о богатстве, сам «готов был работать без хлеба, без отдыха, лишь бы только разбогатеть», но «хорошая жизнь на хороших лошадях» скакала где-то стороной, а семью Федякиных все больше подминала жизнь не-

сытая, голодная. И пришлось Трофиму идти в батраки к Нрокатову.

Не знал забитый нуждой крестьянин, как нужно бороться за свои права. Два с лишним года пробыл на фронте и «словно из купели вышел, оставив многолетнюю коросту, заглушавшую разум и сердце»: «Не было уже ни жадности, ни корысти, ни желания строить себе пятистенную избу». Первым бросил он винтовку и вернулся домой со стремлением «устроить неустроенную жизнь», «вывести людей на другую дорогу» [1].

Серьезным просчетом повести Либединского «Неделя» Фурманов считал неумение ее автора «захватить глубочайшие пласты, подпочвенный слой той массы, которая в конечном итоге и является основным двигателем исторических событий» [2]. «Вожаки» в этой повести оторваны от массы. В романе Неверова повествование развертывается как борьба бедняцких масс за торжество революции.

С первого же появления на страницах романа большевик Федякин — в гуще самых масс. Вместе с ними он и поднимается на борьбу. Если Андрон Непутевый выписан романтически красочно, броско, то Федякин внешне ничем не выделяется из среды крестьян: «Вошел Федякин в зеленой рубахе, подпоясанный ремешком. Старая солдатская фуражка сидела боком на голове у него, в угловатой фигуре чувствовалось скрытое раздражение»; «Федякин неожиданно поднялся, собирая морщинки на лбу, взглянул на Павла потемневшими глазами»; «стоит он невозмутимо-спокойный, дразнит презрительно-играющей улыбкой»; «Федякин, нахмурившись, посмотрел тяжелым, испытующим взглядом»; «хмурое лицо с переломленными бровями»; «Голову держал высоко, на лице лежала холодная презрительная улыбка, и было что-то красивое, покоряющее в невысокой, но твердой фигуре с круто переломленными бровями».

Неверов сосредоточивает внимание на духовном богатстве своего героя, кровного сына народа. «Невзрач-

---

[1] А. Неверов. Гуси-лебеди. Роман. М.— Л., «ЗиФ», 1924, с. 65.

[2] ИМЛИ, архив Д. А. Фурманова, II, 62. 619. Цит. по кн.: Г. Владимиров. Проблемы творчества Д. А. Фурманова. Ташкент, 1956, с. 165.

ный мужик в солдатской рубахе» высказывает «твердые, продуманные мысли». Он еще не умел отчетливо нарисовать будущее, но верил в него и убежденно вел людей за собой. Вернувшись с фронта, Федякин «сеял вокруг большевистские зерна», «в первый же вечер разрубил все сомнения, опутавшие мужиков».

Большевик Федякин — за решительные действия («Пускай говорят, а мы будет действовать, коли решили по-своему повернуть»), за сильных духом в борьбе («Кто не верит в нашу правду — отходи в сторону»). Он смело вступает в бой с кулаками и завоевывает бедноту, сплачивает и просвещает ее. Федякин понимает, что впереди — тяжкий путь лишений и жертв, но другой дороги к победе нет («Тут деваться некуда, товарищи, потому что — борьба»). Он не скрывает этих трудностей и от товарищей. Федякин хорошо сознает, что и его и семью ожидают в борьбе новые невзгоды и утраты («Жалость тянет назад, ненависть толкает вперед. Два огромных чувства. И оба, как клином, раскалывают сердце на две неравные половинки»). Чувство революционного долга побеждает жалость.

Для многих героев романа отношение Федякина к их поступкам становится высоким нравственным критерием. Вдова Наталья Пучкова испытывает чувство стыда, мысленно представляя, как осуждает ее Федякин за душевную слабость. Мечтательную, безвольно-пассивную Валерию, когда она вглядывается в лицо Федякина, «озаренное внутренней силой», покоряют его решительность и целеустремленность. Даже учительница Мария Кондратьевна, напуганная жестокой схваткой богатых и бедных, вспоминает знающего свое место в борьбе Федякина и осознает его нравственное превосходство. Батрак Евсей, выполняя поручение своего хозяина, пославшего его на поимку партизан, размышляет о том, как оценит его поступок большевик Федякин («Ты, Евсей, пролетарий... К нам переходи, Евсей, к бедным, трудящим!..»).

Неверов реалистически раскрывал процесс завоевания большевиками массы, показывал Андронов и Федякиных как воспитателей народа. Рисовал он и образ мятущейся, освобождающейся от пут прошлого личности. Фигура Кондратия Стукачева открывала целую галерею образов крестьян-середняков, извилисты-

ми тропами выходивших на дорогу революционной борьбы.

Чем активнее преодолевалось абстрактно-романтическое восприятие революции, чем решительнее отказывались романисты от натуралистического копирования быта революционных дней, тем ощутимее были успехи в раскрытии характера героя с его конкретно-историческими качествами, рожденными революционной действительностью. Если в самом начале 20-х годов авторы повестей и романов ограничивались эскизной зарисовкой человека в революции, то Либединский и Неверов выдвинули на первый план героев сознательно участвующих в борьбе, показывая те силы, которые организовали и совершили революцию.

Появление повестей Либединского и Фурманова, романов Неверова, Серафимовича и Гладкова, по словам Л. И. Тимофеева, «свидетельствовало о том, что проблема человека в революции переходила в проблему человека революции, что огромная, многообразная, противоречивая правда революции начинала находить все более разностороннее и полное отражение»[1]. Особенно большую роль в этом процессе суждено было сыграть повести Фурманова «Чапаев», в которой впервые так широко и крупно предстали революционная современность и творящий ее новый герой.

IV. Поиски героя и становление нового творческого метода. Новаторские открытия Д. Фурманова, его роль в развитии советского романа

Ключом к пониманию успеха повести «Чапаев» являются слова Федина о том, что писателям начала 20-х годов предстояло во всей глубине понять, *что* они хотят сказать, тогда будет понято и то, *как* надо сказать.

«Фурманов дал критике первую твердую опору в ее требованиях к писателям показать героя нового времени — опору искомого и должного в советской литературе... — писал Федин.— Но в начале двадцатых го-

[1] Л. И. Тимофеев. Введение. В кн.: «История русской советской литературы», т. I, 1917—1929. М., «Наука», 1967, с. 67.

дов только немногие писатели вплотную брались за решение этой задачи. Едва ли не большинству представлялось, что с ней можно повременить, пока жизнь не создаст кристально сложившуюся форму современного героя. Такого решения задачи, как герои Фурманова, кроме этого писателя, тогда еще никто не дал. Распространено было убеждение, что в *развертывающемся* новом сознании еще не содержится будущий *тип* нового сознания. Я лично, например, тоже был убежден, что пока материал зыбится, художник не способен прочно его схватить, что материал будет утекать из рук, как сухой песок, тем больше, чем сильнее сжимаешь кулак. Критика единодушно восставала против такого взгляда»[1].

Понимание новаторской роли «Чапаева» в становлении советского романа и творческого метода, названного позже социалистическим реализмом, пришло со временем. Выход повести Фурманова в свет вызвал не только одобрение, но и резкие споры.

Наиболее активной формой неприятия фурмановской повести отличалась позиция А. Воронского и его сторонников, которые настойчивым замалчиванием выводили «Чапаева» за пределы литературы. Рапповские противники Воронского также весьма сдержанно оценивали повесть Фурманова. Г. Лелевич заявил, что книга эта «является прежде всего прекрасным источником для истории Красной Армии и гражданской войны» и лишь «местами достигает значительной художественной высоты». Критик сожалел, что Фурманов «применил к исторической работе приемы, допустимые *только* в историческом *романе*»[2]. Совершенно откровенно на незначительность художественного уровня «Чапаева», как мемуарного агитационно-публицистического произведения, указывал И. Машбиц-Веров[3].

Как хорошо сделанные воспоминания рассматривалась и повесть «Мятеж»[4]. Указывая на «сырой мате-

---

[1] К. Федин. Писатель. Искусство. Время. М., «Сов. писатель», 1957, с. 160—161.

[2] «Печать и революция», 1923, кн. 6 (октябрь — ноябрь), с. 189—190 (Г. Лелевич).

[3] «Новый мир», 1925, № 10, с. 149—150.

[4] «Печать и революция», 1925, кн. 5—6 (июль — сентябрь), с. 522 (Вал. Полянский).

риал этой книги», переполненной «ценной архивной рудой», Ф. Жиц характеризовал «Мятеж» как дитя времени торопливых зарисовок, «мемуарного запоминания действительности» [1].

Понимание новаторского значения фурмановских произведений оказалось в то время недоступным и М. Горькому. Он выразил свое несогласие «ни с чрезмерной похвалою Серафимовича, ни со снисходительной похвалой Луначарского». Автор романа «Мать» был уверен, что «историческое и педагогическое значение этих книг превышает их значение художественное». Жанровая неопределенность повестей Фурманова смущала не только Горького, считавшего, что «по форме «Чапаев» не повесть, не биография, даже не очерк, а нечто, нарушающее все и всякие формы» [2].

Фурманов, как известно, и сам затруднялся, к какому жанру отнести создаваемое произведение, как его назвать: повесть, воспоминания, историческая хроника, художественно-историческая хроника, историческая баллада, картины, исторический очерк [3].

После долгих колебаний и поисков Фурманов склонился к историческому очерку, как жанру, наиболее соответствовавшему поискам форм, близким его целевым установкам. Считая, что «можно и в этих формальных рамках дать волнующее содержание», Фурманов полемизировал с Горьким:

«1. Книжкам своим я ставил практическую, боевую, революционную цель: показать, как мы боролись во дни гражданской войны, показать без вычурности, без выдумки, дать действительность, чтобы ее видела и чуяла широчайшая рабоче-крестьянская масса (на нее моя ставка)...

2. Второе соображение таково, что я не смотрел на эти книжки как на чисто художественные произведения (в прежнем толковании этого термина), как на по-

---

[1] «Красная новь», 1925, № 6, с. 297.

[2] М. Горький. Письма о литературе. М., «Сов. писатель», 1957, с. 307. Горький имеет в виду предисловие А. Луначарского к третьему изданию «Чапаева» (Госиздат, 1925) и А. Серафимовича — ко второму изданию «Мятежа» (Госиздат, 1925).

[3] Дм. Фурманов. Собр. соч., т. 4. Дневники. Литературные записи. Письма. М., Гослитиздат, 1961, с. 287.

весть, рассказ, роман. Поэтому и форма необычная, потому там и документы, телеграммы, воззвания и т. п. Я писал *исторические*, научно проработанные вещи, дав их в художественной форме» [1].

В раздумьях о том, *что* сказать, рождалась жанрово еще не сложившаяся форма — *как* сказать. Это была смелая и по содержанию, и по форме разведка, предпринятая с целью изображения *новой, революционной* действительности, реальных *исторических* конфликтов и участвующих в них *новых* героев. Исследователи «Чапаева» со временем придут к мысли, что Фурманов «явился создателем нового типа романа, основанного на художественном воспроизведении исторических фактов и явлений, имеющих типическое значение» [2].

Однако разнобой в определении жанра «Чапаева» существует до сих пор. Не только из-за скромности и совсем не из-за неумения «точно определить особенности избранной им художественно-документальной формы» [3] Фурманов никогда не называл «Чапаев» романом. Настойчиво отделяя свое повествование от военного очерка, от воспоминания, описывающего «операцию за операцией», Фурманов дает «зарисовки быта, родившегося той порой и для той поры характерного» [4]. Разумеется, этой задачей не исчерпывается «волнующее содержание» «Чапаева», его идейное богатство.

Новаторство Фурманова в том и заключается, что в «формальных рамках» очерковой повести заложены идейно-художественные принципы *реалистического* изображения больших историко-революционных событий и человеческих характеров — принципы, восторжествовавшие в развитии советского романа.

Все, кто так или иначе пытался скомпрометировать новаторское значение повести «Чапаев», ссылались на мемуарный характер этого произведения. Забывалось, что в основу идейного замысла и композиционной структуры «Чапаева» положен не принцип саморас-

---

[1] Дм. Фурманов. Собр. соч., т. 4. Дневники. Литературные записи. Письма. М., Гослитиздат, 1961, с. 475, 476—477.

[2] П. Куприяновский. По пути Горького. В кн.: «Писатель-патриот». Иваново, Книжное изд-во, 1956, с. 105.

[3] Там же, с. 104.

[4] Д. Фурманов. Собр. соч., т. 1. Чапаев. М., Гослитиздат, 1960, с. 209.

крытия автора-повествователя, рассказывающего о тех событиях, свидетелем которых он лично являлся, как это обычно свойственно мемуарным жанрам, а принцип *художественного* осмысления больших историко-революционных событий в их типических обстоятельствах и характерах.

Склоняясь к тому, что «Чапаев» скорее всего «историческое повествование»[1] с вплетенными в него «очерками общего и военного положения в данный момент»[2], Фурманов добивался, чтобы в этом повествовании не было «ничего *искажающего* верность и подлинность событий и лиц»[3]. Правдивое, исторически конкретное изображение действительности не тонет в фактах, датах, документах летописно-хронологического изложения. Широкий охват бурно разворачивающихся исторических событий организуется вокруг цементирующего весь исторический материал эпохального конфликта двух миров. Динамичность действия диктуется здесь драматизмом народной борьбы и формирующихся в ней характеров, ростом личности в революции.

Писатель щедро вводит в повествование массовые сцены, создает образ народа в активных боевых действиях. «Жизнь массы» так же важна для Фурманова, как и судьба отдельной личности, воплотившей в себе энергию масс. Повествование, как известно, открывается сценой отправки на фронт отряда иваново-вознесенских ткачей, который вскоре стал ударным ядром Чапаевской дивизии.

В «тысяче большевиков-ткачей» Фурманов видит ту силу, которой «надо уметь войну вести не только штыком, но и умным, свежим словом, здоровенной головой, знаньем, уменьем разом все понимать и другому так сказать, как надо»[4]. Рабочие приносят в армию высокую сознательность и революционную дисциплину, це-

---

[1] Дм. Фурманов. Собр. соч., т. 4. Дневники. Литературные записи. Письма. М., Гослитиздат, 1961, с. 285.

[2] Архив Д. А. Фурманова. ИМЛИ, И, 62. 1919. Цит. по кн.: Г. Владимиров. Творческий путь Фурманова. Ташкент, Госиздат УзССР, 1953, с. 106.

[3] Дм. Фурманов. Собр. соч., т. 4. М., Гослитиздат, 1961, с. 290.

[4] Там же, т. 1, с. 36.

ментируют ряды Чапаевской дивизии, проявляют мужество в боях и служат примером «вольным» крестьянским полкам.

До прихода ивановских рабочих Чапаевская дивизия состояла в основном из беднейших крестьянских слоев. Это были «молодецкие добровольческие, сплошь крестьянские полки», и творили они «поистине героические дела: без снарядов, без патронов, скверно и недостаточно вооруженные, раздетые, необутые — они долго держались, стойко и храбро сражались, многократно и успешно били поднявшееся против советской власти уральское казачество». Фурманов отмечает боевой энтузиазм «полупартизанской массы» и ее слабости: «в политическом отношении они созрели не сразу и не сразу охватили и уяснили причины и масштаб развернувшейся социальной борьбы». Среди этой массы не было «железной сознательной дисциплины», а жила бесшабашная удаль крестьянской вольницы.

В повести выписаны бытовые картины и батальные сцены, походы, бои, митинги, в которых участвуют тысячи людей. Но это уже не «безликая», «многоголосая», «темная» толпа, а люди, решающие судьбу революции, растущие в огне ее боев. Здесь они осознают цели борьбы и свое место в ней. Масса у Фурманова состоит из ярких личностей, каждая из которых — живая человеческая судьба.

В единстве с массой, а не отдельно от нее, встает в повести и образ Чапаева, воплотившего в себе типические черты разбуженного революцией народа. К нему сходятся все узловые линии повествования. Динамика развертывания его характера организует основные сюжетно-драматические узлы повествования.

«По заголовку «Чапаев» не надо представлять,— предупреждал Фурманов,— будто здесь дана жизнь *одного* человека — здесь Чапаев — *собирательная личность*»[1]. Чапаев в повести Фурманова — живой человеческий характер, конкретная личность со своей судьбой и сын своей среды, олицетворявший судьбы народные: «он *полнее многих* в себе воплотил сырую и ге-

---

[1] Архив Д. А. Фурманова. ИМЛИ, II, 62. 1956. Цит. по кн.: «Очерк истории русской советской литературы», ч. I. М., Изд-во АН СССР, 1954, с. 142—143.

ройскую массу «своих» бойцов. В тон им пришелся своими поступками. Обладал качествами этой массы, особенно ею ценимыми и чтимыми,— личным мужеством, удалью, отвагой и решимостью... Многие были и храбрей его, и умней, и талантливей в деле руководства отрядами, сознательней политически, но имена этих «многих» забыты, а Чапаев живет и будет долго-долго жить в народной молве, ибо он — коренной сын этой среды и к тому же удивительно сочетавший в себе то, что было разбросано по другим индивидуальностям его соратников, по другим характерам».

В образе Чапаева концентрируются социальные, конкретно-исторические качества, присущие крестьянской массе, участвующей в революции и выдвинувшей Чапаева «в *тот* момент и в *том* своем состоянии»: «В нем собрались и отразились, как в зеркале, основные свойства полупартизанских войск той поры — с беспредельной удалью, решительностью и выносливостью, с неизбежной жестокостью и суровыми нравами».

Фурманов отказался рисовать в Чапаеве «фигуру фантастическую», яркую, романтически идеализированную, такую, какую создала в своем воображении, в своих легендах родившая его народная масса. Писатель склонился к тому, чтобы нарисовать Чапаева «с мелочами, с грехами, со всей человеческой требухой»[1], со всеми его сильными и слабыми сторонами, отражающими силу и слабость его как сына поднявшейся на борьбу крестьянской массы.

Еще до встречи с Чапаевым Клычков думает о нем, как о народном герое «из лагеря вольницы — Емельки Пугачева, Стеньки Разина, Ермака Тимофеевича»: «Он больше именно *герой*, чем борец, больше страстный любитель приключений, чем сознательный революционер».

Под влиянием легендарных рассказов Чапаев кажется Клычкову этаким сказочным, удалым «степным атаманом», самобытной, яркой колоритной фигурой на фоне крестьянского повстанчества. Клычков с тревогой ждет встречи с легендарным «степным атаманом». И вот перед ним стоит «обыкновенный человек, сухоща-

---

[1] Д. Фурманов. Собр. соч., т. 4. Дневники. Литературные записи. Письма. М., Гослитиздат, 1961, с. 285.

вый, среднего роста, видимо, небольшой силы, с тонкими, почти женскими руками; жидкие темно-русые волосы прилипли косичками ко лбу; короткий нервный тонкий нос, тонкие брови в цепочку, тонкие губы, блестящие, чистые зубы, бритый начисто подбородок, пышные фельдфебельские усы. Глаза... светлосиние, почти зеленые — быстрые, умные, немигающие».

Фурманов не вносит новые штрихи в портретную характеристику легендарной личности, он выписывает яркий, сложный, противоречивый характер Чапаева в его развитии: «шумный, крикливый», «поглядеть со стороны — зверем зверь, а поближе приглядись — увидишь простецкого, милейшего товарища, сердце которого открыто каждому чужому дыханию, и от этого дыханья каждый раз вздрагивает оно радостно-чутко», «за этой пыльной бранью, за этой нахмуренной суровостью ничего не остается, ни малого камушка у пазухи».

Голову свою носил Чапай «высоко и твердо», слава кружила ее «хмелем честолюбия». Он смертельно ненавидел офицерство, не чтил интеллигенцию и вместе с тем «был доверчив, как малое дитя», «верил, что в штабе фронта или армии идет день и ночь сплошное и поголовное пьянство», «верил, что тиф заносят птицы», «верил, что сахар растет чуть не целыми головами», и не верил тому, что «врага нельзя сломить и обернуть в бегство». Это — «орел с завязанными глазами, сердце трепетное, кровь горяча, порывы чудесны и страстны, неукротимая воля, но... нет пути, он его ясно не знает, не представляет, не видит».

Большое внимание уделяет Фурманов биографии своего героя. Чапаев рассказывает о себе с фантазией и выдумкой, с грустью повествует о детстве в людях, о батрацких лишениях, о скитаниях по Волге с девушкой Настей. В этом сказе, богатом народной образностью, напевными лирическими интонациями, Чапаев предстает как поэтическая натура, чутко воспринимающая природу и человеческие переживания:

«— А как оно на апрельских зеленях покатится, солнышко, как двинет матушка льды на Каспийское море,— подобрали мы голод в охапку да берегом, все берегом, бережком... И музыка шарманная, и жаворонки поверху свистят, да Настя тут, да песня тут... Эх

ты, не забыть тебя — не забуду! Ну ж и красавица ты по весне плывешь!

И вдруг опустилась Чапаева голова, стих печально веселый голос:

— Много в апрелях солнца, а кроме солнца — преет апрелем земля... И от прелости той не уберег я ее, касатку... Свернулась, как листик зеленый. И осталась пустая моя шарманка... А плясунку в Вольском на берегу схоронил... А сам цыгану шарманку загнал — и остался я будто вовсе один... Да, жисть-то, она всегда такого подбирает — подобрала и меня: царская служба к годам подошла — служить пошел — война пришла... До самых тех пор и выходу нет из-под ружья. Вот она какая...»

Из этого же рассказа читатель узнает о нескладной личной жизни Чапаева и о том, как на позициях с горя лез он под огонь, «в фельдфебеля вышел», «всех Георгиев четырех заслужил», «раненый был не единожды», как обучился грамоте, «читал Гарибальду итальянского, самого Наполеона», как тянулся к свету и правде. Чапаев тяжело переживает, что он «как есть темный человек» («Скажу вам, товарищ Клычков, што почти неграмотный я вовсе. Только четыре года как я писать-то научился, а мне ведь тридцать пять годов! Всю жизнь, можно сказать, в темноте ходил»).

Недостаточная грамотность, анархичность некоторых поступков Чапаева, суеверность, политическая наивность не заслоняют его духовного богатства. Этот человек полон классовой ненависти к богатеям, беспредельно предан революции. От стихийного участия в народной борьбе он идет к осознанному пониманию своего места в ней. Революция разбудила в нем человеческое достоинство, раскрыла талант полководца. Целенаправленней становится его воля как командира, а храбрость и отвага осознаннее, разумнее. «Условия жизни держали его до сих пор в черном теле,— пишет о Чапаеве Фурманов,— а теперь он увидел, понял, что существуют новые пути, новое всему объяснение, и стал задумываться над этим новым. Медленно, робко и тихо подступал он к заветным, закрытым вратам, и так же медленно отворялись они перед ним, раскрывая путь к новой жизни».

Чем больше осознавал Чапаев значительность сво-

ей личности, тем полнее готов был отдать всего себя делу революции. Не ухарство и бессознательная удаль, а подлинно революционное мужество во имя утверждения социализма определяет характер Чапаева как народного героя.

Человек порывистого, необузданного характера, он способен был не только себя сдерживать («словно конь степной, сам себя на узде крепил»), но умел заставить и своих буйных чапаевцев подчиниться строгой военной дисциплине. Суровый и требовательный в бою, Чапаев прост во взаимоотношениях с подчиненными на отдыхе. Храбрый и скромный, находчивый и трудолюбивый, он выше всего ценил и поощрял смекалку, чутко прислушивался к мнению товарищей, «любовно шел навстречу живым мыслям».

Ночи напролет этот «удивительный человек» готовится к сражению, грузно склонившись над картой. Сознавая свою ответственность, он тщательно взвешивает все расчеты: «сначала мерил только по чертежу, а потом карту достал из кармана — по ней стал выклевывать», «то и дело справлялся о расстояниях, о трудностях пути, о воде, об обозах, об утренней полутьме, о степных буранах», «перед взором Чапаева по тонким линиям карты развертывались снежные долины, сожженные поселки, идущие в сумраке цепями и колоннами войска, ползущие обозы, в ушах гудел-свистел холодный утренник-ветер, перед глазами мелькали бугры, колодцы, замерзшие синие речонки, поломанные серые мостики, чахлые кустарники. Чапаев шел в наступление!».

Внося все новые и новые штрихи в авторскую характеристику Чапаева, «Фурманов нигде не сглаживает сложность и противоречивость облика своего героя, но он стремится сильнее и более впечатляюще показать главное, определяющее в Чапаеве — верность революционному делу, единство с народной массой, героизм, его открытый, прямой и честный характер» [1].

Как в фокусе собрал в Чапаеве писатель национальные черты русского народного характера, проследил

---

[1] П. В. Куприяновский. Фурманов в работе над образом Чапаева. «Ученые записки Ивановского пединститута», т. XIII, вып. 4, 1958, с. 171.

рождение в огне революции *героя нового времени*. В этом новаторское художественное открытие Фурманова.

Революция не только раскрепостила дремавшие в народе силы, но и подчинила их служению сознательной, целеустремленной борьбе за социализм. Исключительный героизм Чапаева, самобытность его личности, организаторский талант и трудолюбие воспринимаются как конденсированное выражение массового героизма и революционной энергии народа. В этом ключ к пониманию принципов типизации характера героя.

В. Перцов считает, что центральным образом фурмановской повести «оказывается сочетание двух фигур — Чапаева с Федором, командира с комиссаром». Это и придает, по его мнению, драматизм произведению, усиливает возможность «эстетически раскрыть как раз моменты перевоспитания, дисциплинирования и самодисциплинирования Чапаева, сохранив всю красоту этого самобытного характера».

При всей спорности рассуждений критика о «сдвоенном» герое, ему удается точно определить новаторскую сущность решения Фурмановым проблемы борьбы сознательности и стихийности. Критик видит ее в перенесении эстетического центра тяжести «из области стихийного в область сознательного» [1].

И до повести Фурманова, и после выхода ее в свет стихийное участие масс в революции изображалось реалистически зримо и нередко становилось эстетическим центром повествования. Фурманов впервые так ярко, в живых характерах типизировал процессы внесения революционной воли и разума в борьбу масс. Образ комиссара Клычкова, под воздействием которого растут и Чапаев и окружающая его крестьянская масса, поднимается на высоту крупного художественного открытия.

Клычков вступает в повествование как личность с вполне сложившимся мировоззрением. Это «не ткач, вообще не рабочий». Выходец из демократических низов, он не отделяет себя от рабочей массы, впитывает лучшее, что есть в ее среде, и растет в революции как

---

[1] В. Перцов. Писатель и новая действительность. 2-е, доп. изд. М., «Сов. писатель», 1961, с. 69, 70, 71.

организатор, несущий в массы разум и волю партии. «Клычкова рабочие знали близко, любили, считали своим».

Характер Клычкова, однако, постепенно, по мере развития действия, раскрывается с новых сторон. В общении с массами крепнет его воля, развертывается талант руководителя. Во взаимоотношениях комиссара с Чапаевым, перерастающих в дружбу, выявляются большая выдержка, такт, чуткость коммуниста-воспитателя. Действуя целенаправленно, он завоевывает симпатии Чапаева, оказывает влияние и на него и на бойцов Чапаевской дивизии. Все свои усилия комиссар сосредоточивает на том, чтобы Чапаев, преодолевая слабости, глубже осознавал цели революционной борьбы, становился духовно богаче.

Клычков предстает в повести как проводник большевистской идейности и сознательности. Фурманов рисует своего героя в конкретных ситуациях революционной борьбы, прослеживая рост коммуниста как воина, его умение разбираться в сложной обстановке, духовное обогащение личности комиссара. Вначале Клычков тяжело переживает свое неловкое поведение в первом бою. Он понимает: чтобы заслужить доверие мужественного Чапаева, надо быть выносливым, храбрым,— и вырабатывает в себе «смелость, внешнее спокойствие, самообладание, способность схватывать обстановку и быстро разбираться в ней».

Писатель стремится проникнуть во внутренний мир своего героя, передает интеллектуальное богатство личности коммуниста, его человечность, чуткость к людям. Фурманов впервые так тщательно анализирует чувства и переживания коммуниста, психологические мотивы его поведения. В идейной убежденности, внутренней организованности, гуманизме Клычкова выступают типические черты подлинного руководителя и выразителя интересов пролетариата.

Судьбы героев фурмановской повести, линии развития центральных характеров сплавлены с раскрытием народных судеб в революции, того революционного дела, которому они служат. Исторически конкретно изображает художник революционную энергию массы в революции, ее социальную неоднородность, духовные и нравственные ее запросы. Чапаев неотделим

от своих бойцов. Вместе с ними он не только в цепях боя, но и в спорах, дружеских беседах. Он сливает с ними свою судьбу, как и Клычков.

Единство устремлений массы и героя воплощается в сюжетно-композиционной организации повести. Не перипетии личной судьбы героя лежат в основе композиции, а узловые моменты народной борьбы, в которых развертывается талант народного героя как советского полководца, формируется характер как революционера.

Победа большевистской сознательности и организованности над разбушевавшейся стихией анархических сил, поднявших восстание против революции, роль коллективного разума революционеров раскрыта Фурмановым в повести «Мятеж» (1925). Перенесение эстетического центра тяжести на изображение убежденной сплоченности ведущих сил революции ощутимо в этой повести, пожалуй, еще более, чем в «Чапаеве». Стихия и сознательность здесь сталкиваются, что называется, в лоб, драматизм конфликта обостряется до предела. Развертывание сюжета, его композиционная организация вытекает из остроты схватки противоборствующих сил — коллектива коммунистов и слепой толпы обманутых людей, спровоцированных на бунт кулаками.

С железной логикой развертывает писатель события: движение горстки коммунистов по Семиреченскому тракту в край, охваченный контрреволюционными восстаниями, этапы деятельности большевиков в обстановке скрытого заговора, обостренной классовой и национальной борьбы. Повествование достигает предельного накала в сценах, где коммунисты лицом к лицу сталкиваются с мятежной толпой в крепости. Ясность революционных целей, неколебимая убежденность, мужество коммунистов одерживают победу.

До этой фурмановской повести вышел в свет роман Сергея Буданцева «Мятеж» (1925). В нем изображается стихийно возникший и стихийно погасший мятеж белых офицеров, сменившийся мятежом левых эсеров. Автор увлечен созданием общей картины «ритма времени», прощупыванием «пульса» жизни южного приморского города, описанием его улиц, пристаней, вывесок, афиш, «сгустков» «вылитых» на улицу людей. Здесь и митинги, и потоки выкриков масс, пышных ре-

чей. Один из героев замечает: «Человека не видно. Мы захлебнулись «коллективами», «массами» [1].

Динамика повествования достигается не глубиной раскрытия коллизий и человеческих характеров, а экспрессией прихотливо изломанного и разорванного стиля:

«Хлынуло,
шарахнуло,
рассыпалось
что —
то:
трескуче, как черепки:
грохнуло.

От белой стены рвануло куском белого лица все время такого невидимого красноармейца.

— Бей их!

— Ур-ра!!

Мелькнул погон.

Рассыпались обоймы.

Наперли, нажали, все, что было деревянным до сих пор, треснуло шепеляво и... прорвалось вперед».

Композиционным центром двух частей романа Буданцев сделал два мятежа, стихию их разворота. Силы, противостоящие мятежам, отстаивающие завоевания революции, оказываются в стороне. И только эпилог, где сообщается о революционном суде над мятежниками, вселяет уверенность, что «такие лоцманы, как красный матрос тов. Болотов, сумеют вывести государственный корабль Трудовой республики к желанным берегам мировой революции».

Коренную слабость «Мятежа» Буданцева метко определил Фурманов, сделав на этой книге пометку: «Нет большевиков-типов» [2]. В противоположность роману Буданцева, идейным и художественным центром фурмановской повести являются *характеры* коммунистов. Писатель изображает целый коллектив сознательных революционеров, подавляющих стихию не силой оружия, а силой политического убеждения, силой рево-

---

[1] С. Буданцев. Мятеж. Роман. Л., «Новый век», 1925, с. 7. Впоследствии роман издавался под названием «Командарм» (1927).

[2] Цит. по кн.: Е. Наумов. Д. А. Фурманов. М.— Л., Гослитиздат, 1951, с. 141.

люционной правды, верой в историческую закономерность победы революционных идей. Повестью «Мятеж» Фурманов нес в новое искусство идеи социалистического гуманизма, утверждал его воспитательные цели, становившиеся принципиально важной особенностью социалистического реализма как творческого метода.

Как и в «Чапаеве», так и в этой повести Фурманов опирается на конкретно-исторические факты революционной борьбы. Он считает «Мятеж» «очерками революционной борьбы в Семиречье», в которых «день за днем» развертывается реальная картина этой борьбы. Документальный характер повествования не мешает сосредоточиться на динамике развития художественных образов в их концентрированной форме. Драматизм жизненных ситуаций, впервые используемых в литературе, окрашивает новизной сюжетные коллизии повести. На конкретном материале реальных фактов, из которых отобраны самые существенные, развертываются характеры, лепятся типы и органически вводятся в динамически разворачивающееся действие, активно участвуют и выявляются в нем. Большую роль в структуре повествования играет контрастность изображения засевших в крепости мятежников и открыто вступающих в борьбу коммунистов, как коллектива, объединенного единством целей, революционной солидарностью.

В трудные дни мятежа крупно, в многообразных жизненных ситуациях, в повседневной партийной работе, в общении с друзьями, встает образ коммуниста, от имени которого ведется повествование. Образ этот вырастет в художественный тип, какого еще не знала литература,— тип активного деятеля, организатора новой жизни, с присущим ему самообладанием, целеустремленностью, партийным отношением к делу, волей и мужеством революционера. Образ коммуниста в «Мятеже» Фурманова — одно из самых ранних новаторских открытий, определивших характер основных исканий молодой советской прозы в решении проблемы положительного героя.

Автор повестей «Чапаев» и «Мятеж», опираясь на «черный хлеб фактов», нес в новое искусство идеи социалистического гуманизма, выдвигал воспитательные

цели как непременное условие развития литературы, утверждал реалистические принципы изображения революционной действительности. В характере реализма Фурманова определялись те новые качества изображения жизни в динамике ее революционного развития и социалистического роста масс, которые стали особенностью метода социалистического реализма.

V. У истоков советского эпоса. Роман А. Серафимовича «Железный поток» как эпическое повествование

Тяготение к эпическим формам изображения, вызванное содержанием самой эпохи, бурным движением масс, становилось существенной особенностью той литературы, основной метод которой вскоре определился как метод социалистического реализма. Большие завоевания основоположника этого метода Горького характеризуются утверждением тех основных принципов социалистического реализма, которые впервые нашли выражение в лепке характера нового героя, в сюжетной и композиционной организации романа.

Художественная структура романа «Мать» подчинялась задаче изображения роста рабочего движения в России, проникновения в массы социалистических идей, сплачивающих и подымающих народ на организованную, сознательную борьбу за свое освобождение. В широких картинах социальной жизни, в судьбах главных героев Горький выражал ведущие тенденции эпохи, ее исторические закономерности, перспективы развития.

Роман становился «эпопеей нашего времени». Если еще во время Белинского «жизнь разбежалась в глубину и ширину в бесконечном множестве элементов» и различные человеческие отношения «сделались бесконечно многосложны и драматичны» (V, 39—40), то эпоха революции в России несла с собой духовное обновление народной жизни, многообразные и бурные ее конфликты, политическое созревание масс и выдвинутых ими героев, что влекло за собой и неизбежное обновление романических форм, призванных выразить эти процессы.

Попытки освоения эпических форм делались и мо-

дернистским романом. Но если Горький и шедшие его дорогой писатели, вторгаясь в жизнь, изображали ее узловые процессы в типических конфликтах и характерах, то А. Белый и связанные с его формальными поисками эпических форм писатели оказывались на отлете от реальной действительности.

Методы символизма, натурреализма, так называемого «неореализма», по существу, шли в одном русле формальной трансформации жанра романа, не вносили в него принципиальных, связанных с эпохой, обновлений. Ни «Петербург» Белого, ни его «Эпопея», ни романы Сологуба и Замятина, ни натуралистический роман Пильняка «Голый год» не отразили сложных жизненных процессов и явлений в их развитии.

Хаос «потока сознания» и бытия безгеройных романов Белого и Пильняка вступал в резкое столкновение с принципами реализма, с теми поисками эпических форм отражения эпической действительности, которые велись реалистической повестью и романом начала 20-х годов. Уже в повестях Зазубрина, Вс. Иванова, Малышкина, в повестях Фурманова борьба народа в революции становилась основным объектом изображения. Этих писателей влекли большие драматические события, и они изображали их движущуюся панораму в живой исторической конкретности.

При этом писатели не укладывались в традиционные формы обычной повести. Обновление жанра вытекало из необходимости изобразить активное участие широких народных масс в революции. Фурманов не только не противостоял этому процессу, а, напротив, в своих повестях он закреплял особенности поисков советской прозы в эти годы, тяготение ее к эпопейным формам, отчетливо сознавая, как «необходимы эпические произведения вровень эпохе». Фурманов поделился с Горьким сокровенным замыслом «писать эпопею гражданской войны», писать уже в форме романа, не сковывая себя, как в «Чапаеве» и «Мятеже», фактами, документами, воспоминаниями [1]...

По свидетельству И. Евдокимова, автор «Чапаева» и «Мятежа» «обдумывает большую эпопею граждан-

---

[1] Д. Фурманов. Собр. соч., т. 4. М., Гослитиздат, 1961, с. 477.

ской войны, которую намеревается «сделать» исключительно в художественном плане, с вымышленными героями и героинями, отказываясь от мемуарного метода, за который его больше всего превозносили»[1].

У Фурманова только еще возникала мысль создать эпопею гражданской войны, а Серафимович уже разворачивал свой «Железный поток» как эпическое полотно, ставил задачу дать «правду синтетическую, обобщенную». Он намеренно уходил от экзотических сюжетов, возникавших у него, искал ситуации, рожденные революционной борьбой и содержавшие в себе основу для крупных художественных обобщений. Его особенно волновали пути крестьянства в революции, проблема внесения пролетарской сознательности и организованности в стихийное движение народа. Фурманов раскрывал эти процессы через «собирательную личность» Чапаева, воплотившего в себе «сырую и геройскую массу «своих» бойцов». Серафимович сосредоточился на изображении «дикого, шумящего потока» — неорганизованных, стихийно входящих в революцию крестьянских масс — и превращении его в «железный поток». Эта «синтетическая, обобщенная» правда, выраставшая из конкретных фактов народной борьбы, из ее героико-эпического размаха, включала в себя и трагические конфликты.

В начале 20-х годов писатели не раз обращались к изображению «множеств», участвующих в революции. Собирательный образ массы придавал особую эпическую окраску роману Зазубрина «Два мира», повестям Вс. Иванова и Малышкина. Выступая преемником этой тенденции, Серафимович находил свои средства идейно-художественного синтеза в создании эпического образа массы.

Автор «Железного потока» долго искал в самой жизни такой сюжет, который бы развертывался движением массы. История похода Таманской армии и оказалась таким рожденным жизнью «сюжетом». Этапы этого похода писатель сделал узловыми звеньями развития действия.

Стремление Серафимовича к тому, чтобы «дать по-

---

[1] И. Евдокимов. Дмитрий Алексеевич Фурманов. «Красная новь», 1926, № 4, с. 226.

вествование, возможно более близкое к живой действительности», порой даже тяготение к хроникальному воспроизведению эпизодов похода, которые «в большинстве случаев представлены так, как были»[1],— все это совсем не отменяло осмысления конкретных фактов народной борьбы в их обобщенной сущности. В движении к советской власти «дикого шумящего потока» и превращении его в «железный поток» Серафимович прежде всего типизировал *историческую закономерность* революции.

Основные сюжетные звенья романа совпадают с этапами движения Таманской армии на соединение с главными силами Кавказского фронта. Одно звено у Серафимовича логически вытекает из другого. «Художественный сюжет» «следовал логике реальных военных действий таманцев»[2]. Но Серафимович не просто «копирует» ситуации, имевшие место в действительности. Он отбирает наиболее драматические и трагические коллизии, кладет в основу развития сюжета движение масс в революции и раскрывает его динамику. Четкие идейные установки в показе революционного пробуждения крестьянских масс на сюжете, заимствованном из истории гражданской войны, подняли конкретные факты революционной борьбы до крупных художественных обобщений.

«Я пытался в «Железном потоке»,— писал Серафимович,— очертить синтез борьбы жесточайшей, борьбы небывалой, не на жизнь, а на смерть»[3]. Воссозданию этого небывалого, не виданного историей размаха и накала народной борьбы писатель подчиняет все средства художественной изобразительности.

Творческая история «Железного потока», рассказанная самим писателем, очень своеобразна и проливает свет на особенности архитектоники эпопеи. Серафимович прежде всего написал финальную сцену митинга, в которой «сконцентрировался весь смысл вещи», а вслед за ней — сцену митинга, которой открывается ро-

---

[1] Подробнее об особенностях сюжета «Железного потока» см.: Л. Гладковская. Рождение эпопеи. Л., «Сов. писатель», 1963, с. 63—116.

[2] Там же, с. 87.

[3] А. Серафимович. Из истории «Железного потока». Собр. соч. т. IX. М., Гослитиздат, 1948, с. 174.

ман. Это «обрамление» повествования явилось композиционным средством конденсированного раскрытия тех перемен в крестьянской массе, которые произошли в результате похода.

Вначале масса стихийна, подвержена анархическим вспышкам, способна на безрассудные действия. Она не сознает своего кровного родства с советской властью, хотя и смутно тянется к ней. В конце похода — та же масса, но уже прошедшая школу классовой борьбы, вошедшая в «железные берега» революционной организованности, осознавшая необходимость сплоченной борьбы за революционную правду. Впереди у нее, разумеется, немало трудностей, жертв, лишений, но «великий перелом» в ее сознании уже произошел. Контрастное сопоставление открывающих и завершающих повествование сцен митинга подчинялось раскрытию основной идеи романа, усиливало обобщающий смысл одного из эпизодов гражданской войны.

Отвечая на вопрос о композиционном строении «Железного потока», Серафимович указывал, что он «стремился органически связать начало и конец, дать ряд событий, ряд действий, которые нарастали бы в ходе повествования и которые должны были последовательно-фабульно вести от начала к концу» [1].

«Железный поток» построен по принципу нарастания трудностей на пути участников похода, раскрытия судеб «множеств», с которыми связаны и судьбы отдельных людей, и таких, как олицетворяющая настроения масс баба Горпина, и таких, как руководитель похода Кожух.

Одна другую сменяют в романе трагические сцены борьбы со всей ее жестокостью, подчас озверением людей. Серафимович объясняет это сложностью обстановки, в которой он не мог ничего смягчить или приукрасить, чтобы не только сохранить напряжение борьбы, но и прежде всего реалистически передать рождение в этой кровавой схватке небывалой человечности и невиданной доселе коллективной спайки, чувства братства, рождаемых в борьбе за новые идеалы.

Опираясь на рассказанный участниками похода

---

[1] А. Серафимович. Из истории «Железного потока». Собр. соч., т. IX. М., Гослитиздат, 1948, с. 176.

факт, когда командование, сделав большой крюк, решило провести массу войск и беженцев мимо виселиц, на которых белогвардейцы повесили майкопских рабочих, Серафимович рисует полную глубокого, поистине символического значения сцену революционного единения масс, накала их ненависти к жестокому классовому врагу, чувства революционной солидарности.

Стройными рядами мимо этих виселиц проходит Таманская армия, проходит так, «как будто идет один человек несказанного роста, несказанной тяжести, и бьется одно огромное, нечеловечески-огромное сердце»[1]. Вот эту «любовь-подвиг, любовь-самоотверженность, любовь, зовущую идти бить своих классовых врагов» и несла в себе революционная масса, изображенная Серафимовичем. Эта любовь, эта спайка заставляет беспомощные толпы безоружных стариков и женщин превращаться в воинственную массу. Она бросается на казаков с грозными криками: «Смерть!» — и останавливает вооруженного с ног до головы врага.

Не скрывает писатель и того поистине трагического положения, в котором оказалась голодная армия и сопровождающие ее беженцы, окруженные кольцом врагов. Трагизм достигает высшего напряжения в сцене с граммофоном, когда записанный на пластинку смех актеров до того заражает исстрадавшуюся, оборванную, голодную, палимую зноем массу, что она начинает хохотать исступленно, без радости облегчения: «Шли, и хохотала вся пехота, хохотал обоз, хохотали беженцы, хохотали матери с безумным ужасом в глазах, хохотали люди на полтора десятка верст сквозь неумолчный голодный скрип колес среди голодных скал».

Образ народной массы, ставшей героем «Железного потока», определяет своеобразную организацию повествования. «Построить такую величественную эпопею, как поход таманцев,— писал Д. Фурманов,— на действиях отдельных лиц было бы неестественно: десятки тысяч людей не могут быть механически действующими фигурками... У Серафимовича как раз действует вся красноармейская масса...»[2]

---

[1] А. Серафимович. Железный поток. Собр. соч., т. IX. М., Гослитиздат, 1948, с. 121.

[2] Д. Фурманов. Собр. соч., т. 3. М., Гослитиздат, 1961, с. 299.

Многоликая масса «железного потока» встает со страниц романа в многосторонней художественной характеристике. Писатель тщательно выписывает внешний ее вид, собирательный портрет, суровый военный быт, настроения и переживания, душевную силу и жизнелюбие массы, воссоздает ее социальное лицо.

«Массовые сцены,— писал Фурманов,— родная стихия Серафимовича»[1]. И это так. Автор «Железного потока» никогда не оставляет народ пассивным, а изображает его в действии, в многоголосии шумных митингов, в неумолкающем гуле похода, в жарких схватках боев, в самых естественных и активных проявлениях его бытия. Причем массовые сцены опять-таки подчиняются идее духовного роста народа в революции.

Характерна эволюция массовых сцен в «Железном потоке»: от стихийного, разноголосо-растерянного, нестройного гула массы, как громадного потерявшего матку улья,— к действиям, где проявляется демократизм в соединении с осознанной дисциплиной, от недоверия к командирам — к признанию их роли в борьбе, от стихийных схваток с казаками — к организованным боям.

Вся поэтика романа, постоянные рефрены, многочисленные анафоры, активные стилевые контрасты, органичное сплетение в авторском повествовании подчеркнуто книжной речи с просторечьем, широкое использование приемов народно-эпического творчества с характерными для него сложными эпитетами, эпическими зачинами, синтаксическими параллелями, риторическими вопросами и восклицаниями, устоявшимися образами и сравнениями — все эти средства подчиняются передаче массовости движения, раскрытию ритма жизни борющихся масс и создают неповторимо своеобразную манеру письма «Железного потока».

Художник-реалист романтизирует героику революционной борьбы народа. Поход Таманской армии — не обычные будни, а величественно-сказочное движение масс к новой жизни. Взволнованный голос автора не просто «прорывается» в повествование в виде особых лирических отступлений, а пронизывает его насквозь, создавая тот «твердый сплав» эпического и лирического,

---

[1] Д. Фурманов. Собр. соч., т. 3. М., Гослитиздат, 1961, с. 302.

который становился особенностью советского эпоса о героическом революционном подвиге народных масс.

Подчиняя все художественные средства, весь «фактический материал» основной идее повествования — «реорганизации сознания массы»,— Серафимович создавал ее многоликий облик, вводил множество персонажей, не называя их. Через роман проходят, не приобретая самостоятельного значения характеров, десятки безымянных бойцов и командиров. Движутся за ними их матери и жены, старики и дети. Некоторые из персонажей прорисовываются в отдельных эпизодах. Это — Охрим, крестьянин Степан, босой Гараська, Алексей Приходько, баба Горпина, ее старик. Такой принцип дает возможность создать многоликий облик массы, общий образ движущегося людского потока.

Крупным планом писатель рисует, пожалуй, только одну бабу Горпину. Но опять-таки все индивидуальное в ней подчинено раскрытию собирательного образа народа, тех перемен, которые происходят в крестьянской массе под влиянием революции. Мысль о перерождении индивидуалистов и собственников к концу похода была для писателя «самой важной», и он сосредоточился на выделенном из массы, олицетворявшем ее основные качества образе бабы Горпины, раскрыл на ее примере сущность духовного преображения всей массы, участвовавшей в «железном потоке».

Такой принцип, когда главное внимание переносится на создание собирательного образа борющейся массы, породил толки об утверждении в советской литературе «романа безгеройного». Между тем роман Серафимовича был далек от такого типа романов. Автор «Железного потока» создал не только синтетический образ героя времени — революционного народа и раскрыл динамику его борьбы. Детально разработанный характер вожака масс Кожуха был поставлен в тесную связь с многогранно раскрытым образом народной массы.

«Кожух — герой и не герой,— объяснял смысл этого образа Серафимович.— Он не герой потому, что если бы его не сделала масса своим вожаком, если бы она не влила в него свое содержание, то Кожух был бы самым обыкновенным человеком. Но в то же время он и герой, потому что масса не только влила в него свое содержание, но и шла за ним и подчинялась ему, как

командующему... Отнимите от него массу, и пропадет весь его ореол» [1].

Сила Кожуха как героя — в его связи с творящей революцию народной массой. Героизм его неотделим от героизма народа. «Тех немногих героев «железного потока»,— писал Серафимович,— которых мне пришлось выделить из массы и выдвинуть на авансцену, я старался осветить с разных сторон; я их ставил в разные положения, в разные отношения с другими людьми, показывал их в разных событиях, в разной обстановке, в столкновении с разными людьми. И каждую «перемену декорации» делал необходимой произведению для движения его вперед» [2].

Образ Кожуха органически входит в повествование. Предстает он прежде всего с «ударной стороны», но раскрывается в динамике, «в разных событиях, в разной обстановке, в столкновении с разными людьми». Его характер кристаллизуется по мере нарастания трудностей, встающих перед всей руководимой им армией.

Писатель вводит Кожуха в повествование с первых же страниц романа, вырывая его из «человеческого моря»: «У ветряка стоит низкий, весь тяжело сбитый, точно из свинца, со сцепленными четырехугольными челюстями. Из-под низко срезанных бровей, как два шила, посверкивают маленькие, ничего не упускающие глазки, серые глазки».

Эта первая внешняя характеристика затем повторяется в своих «ударных» деталях («посмотрит острыми, как шило, серыми глазками»; «человек с железными челюстями»; «разжал челюсти и сказал железномягким голосом»; «Кожух сомкнул каменные челюсти»; «Кожух с сжатыми челюстями сидит на корточках, смотрит мимо крохотными светло-колючими глазками...»; «заиграл железными желваками и, тоненько покалывая крохотными глазками отлива серой стали, сказал»; «Кожух вцепился маленькими глазками, от которых не вывернешься...»; «железно стискивая челюсти»; «сверлит маленькими недопускающими глазка-

---

[1] А. Серафимович. Из истории «Железного потока». Собр. соч., т. IX. М., Гослитиздат, 1948, с. 181.

[2] Там же, с. 190.

ми, которые стали сини на железном лице»; «глаза — голубая сталь»; «серой сталью тоненько посвечивают крохотные глазки»; «чувствуется каменное лицо у Кожуха и ломано-железный голос сквозь стиснутые челюсти»; «крепко сжаты челюсти»; «играют желваки»; «поглядел острыми, крохотно суженными глазками»; «Кожух спокойно глядел на них серыми, с отблеском стали, глазами, и лицо железное, и стиснутые челюсти» и т. д.).

И только на митинге после завершения похода «челюсти дрогнули» у Кожуха, и все ахнули, как будто в первый раз увидев его голубые глаза. А они «действительно оказались голубые, ласковые и улыбались милой детской улыбкой»; «он ласково смотрел на них голубыми глазами»; «глаза голубые сузились, улыбаются хитрой улыбкой».

«Железная воля» Кожуха как командира проявляется не только в портретной характеристике героя. Целеустремленность и воля к победе, борьба за железную дисциплину конкретизируются в цепи поступков, действий, совершаемых командиром. Характер Кожуха раскрывается в острых столкновениях с бушующей толпой, с анархиствующими матросами, с «расплывчатым человеком», неорганизованным, своевольным и тщеславным Смолокуровым. Показ Кожуха «в разной обстановке, в столкновении с разными людьми» и составляет внутреннюю динамику его развития как характера.

Масса находит в Кожухе, по словам Фурманова, «наиболее полное воплощение своей воли». Сосредоточиваясь на раскрытии «ударной» стороны характера героя, на «железной воле» командира, писатель не противопоставляет его массе. «Кожух потому и герой,— метко подметил Фурманов,— что его воля совпадает с десятками тысяч воль бойцов, которых он уводит от гибели» [1].

Иной раз Серафимович даже не называет своего героя по имени, сливая его с массой. Но всякий раз читатель узнает Кожуха именно как олицетворенную, персонифицированную волю народа. Кожух и внешне

---

[1] Д. Фурманов. Собр. соч., т. 3. М., Гослитиздат, 1961, с. 299.

ничем не отличается от массы, которую ведет за собой, разделяя ее лишения и невзгоды; «Все, проходя, поворачивали головы и смотрели: да, он все такой же: небольшой, коренастый, гриб с обвисшей, грязной соломенной шляпой. Стоит, смотрит на них. И волосатая грудь смотрит из рваной, пропотелой, с отвисшим воротом гимнастерки. Обвисли отрепья, и выглядывают из рваных опорок потрескавшиеся ноги».

Накопилось немало упреков в том, что Кожух представлен в романе как психологически обедненная личность. В самом же деле писатель рисовал своего героя «простым, но деловым, умным и строгим командиром, сросшимся с массой». Он намеренно уходил от усложненной психологической характеристики Кожуха, а раскрывал прежде всего те его чувства, мысли и настроения, которые сосредоточивались в данное время вокруг главной цели — вывести людей из кольца врагов.

В основе «внутренней структуры» сложных психологических коллизий, в которых постоянно находится Кожух, всегда лежит стремление героя вести твердо и уверенно «свою линию». Раскрывая сложную биографию Кожуха, сына «вековечного казачьего батрака», который «каленым железом» решил выжечь следы унизительно-рабского прошлого и «послужить громаде бедноты, кость от кости которой он был», Серафимович показывает во всей конкретности путь Кожуха в революции, а на его примере — путь других близких ему людей.

Счастье свое Кожух находит в служении народу, воспринимая себя как его частицу, как личность, растущую вместе с ним. В боях выковываются качества нового, советского военачальника. Кожух растет как организатор, как носитель сознательного начала в революционной борьбе.

Эпическая форма сознательно была избрана Серафимовичем. Жанр «Железного потока» все более четко вырисовывался как героическое повествование о героических событиях. Писатель обратился к вечно живым источникам народного эпоса, черпал в них поэтические образы и творчески использовал для передачи героики современности. Немалую роль сыграло и приобщение к опыту Гоголя и Л. Толстого, закрепленному в «Тарасе Бульбе» и «Войне и мире».

В то время как модернисты всех мастей предлагали всякого рода «новации», подобно Замятину, утверждали, что «реализм нереален», и звали к «сдвигу», «кривизне», «искажению», «необъективности», Серафимович своим «Железным потоком» не только утверждал неисчерпаемость реализма как творческого метода, но и обогащал его социалистическими идеалами.

«Железный поток» — один из первых художественно значительных образцов конкретно-исторической типизации новой действительности, утверждавшихся революционных идей. Не случайно тот же Замятин, порвавший с реализмом и вставший на путь искаженного изображения социалистической действительности, решительно не принимал «Железного потока», сделанного, по его мнению, из железа, которое давно заржавело в подвалах «Знания».

Реализм все больше становился тем прочным фундаментом нового творческого метода, который, опираясь на реалистические традиции русской литературы, закладывался в основание новой литературы, обогащенной социалистическими идеями. Серафимович своим романом о движении масс в революции внес заметный вклад в этот процесс. Глубокий историзм сказался не только в сюжетной организации «Железного потока». Дыхание времени ощущается в самом принципе эпического развертывания повествования, в его образах и идеях, в героике борьбы народа.

Серафимович считал, однако, что его «Железный поток» не мог охватить всей «необъятной шири» народной войны. Реалистический синтез «отдельного потока» не создавал картины «бушующего океана», в который вливаются эти «октябрьские потоки».

Закладывая основы советского эпоса, Серафимович еще не ставил задачи развернуть повествование в «более широкое полотно», которое ему представлялось «Войной и миром» советского времени и в котором характеры предстали бы не только с «ударной стороны», а во всем психологическом богатстве и обильных бытовых деталях времени. «Но мне, по-видимому,— считал Серафимович,— было не под силу справиться с такой широтой художественного охвата, и поэтому я отметал все, что в обстановке похода не служило основной цели

яркого освещения коллективных стремлений и общих переживаний массы» [1].

На подступах к «Войне и миру» советского времени «Железный поток» стал тем отвоеванным плацдармом, на котором накапливались новые силы и с которого развернулись бои за подлинно эпическое освоение новой, революционной действительности.

Серафимович раскрыл историческую закономерность подвига народа в революции как подвига народного коллектива, осознавшего свою историческую миссию в процессе жестоких классовых схваток со старым миром. Автор «Железного потока» не только мечтал о «Войне и мире» советского времени, но и торил дорогу к такой эпопее.

[1] А. Серафимович. Из истории «Железного потока». Собр. соч., т. IX. М., Гослитиздат, 1948, с. 177.

РЕАЛИЗМ РОМАНА

I. Советский роман на новом этапе развития. «Дело Артамоновых» М. Горького. Ход истории и современность, динамика духовной жизни человека

К началу второй половины 20-х годов роман вступал в новую полосу развития. Торжество реалистических принципов, закрепленных в повествованиях Фурманова и Серафимовича, становилось ведущей тенденцией советского романа. Все глуше и реже звучали жалобы на отставание «большой прозы». Критика склонна была даже провозгласить 1925 год годом «возрождения романа». При всей спорности и излишней категоричности заявлений о «новых рубежах» современного романа художественные открытия в этом жанре были действительно велики и значительны. Считалось, что ими определяются и чуть ли не в законченных формах выражаются «основные линии русской художественной прозы» [1].

Завоеванный «Железным потоком» Серафимовича плацдарм неизмеримо расширяется. Вслед за романом Федина «Города и годы» советская литература обогащается романами М. Горького «Дело Артамоновых» (1925), Л. Леонова «Барсуки» (1925), Ф. Гладкова «Цемент» (1925), А. Веселого «Страна родная» (1925), М. Алексеева «Большевики» (1925). А. Толстой в том же году коренным образом перерабатывает роман «Се-

[1] К. Локс. Современная проза. «Печать и революция», 1927, № 8, с. 92.

стры» и издает его как первую книгу трилогии «Хождение по мукам». Над эпическим повествованием «Преображение» работает С. Сергеев-Ценский. Один за другим появляются историчесие романы О. Форш «Одеты камнем» (1925), Ю. Тынянова «Кюхля» (1926), «Смерть Вазир-Мухтара» (1927), А. Чапыгина «Разин Степан» (1927).

Критика с радостью отмечала, что «роман у нас возрождается как *социальный* роман», который «может послужить *мостом* к монументальному искусству»[1]. «Советский русский роман,— писал И. Сергиевский,— вступает сейчас в новую фазу своего развития. После весьма продолжительного увлечения приемами сюжетного развертывания, проблемами архитектоники, одним словом — общими *принципами формовки* безотносительно к свойствам оформляемого материала интерес перемещается в обратную сторону: с чисто конструктивных моментов романического повествования центр тяжести переносится на *материал формовки*»[2].

Совершенно отчетливо заговорила критика и о том, что попытки модернистов создать ирреальный роман потерпели неудачу. Рассматривая роман А. Белого «Московский чудак» как «книгу о привидениях», в которой разворачивается «мистическая муть», критика увидела в другом его романе, «Москва под ударом» (1925), крен в сторону «романа приключений», искусственное взнуздывание «авантюрной стороны»[3].

Романы Белого все больше превращались в «волхвования и нашептывания», «филологические конвульсии», «словесные заклинания», «мистические заговаривания» («скулело оттуда лицо; распекёшились щеки; теплянился нос, а макушечный клок ахинеи волос стоял дыбом»; «Какая-то дамочка, юбку подняв и показывая чулочки, в разглазенькой кофточке, с зонтиком, застрекозила своей красноперою шляпой с вуалькою»; «И жалкие светочи свечки вошли косяками, и, круг окружив, разлеглись перерезанно»; «Рас-

[1] А. Лежнев. Русская литература в истекшем году. «Печать и революция», 1926, кн. 1, с. 119.

[2] И. Сергиевский. Юрий Тынянов. Кюхля. «Печать и революция», 1926, кн. 3, с. 214.

[3] «Печать и революция», 1926, кн. 7, с. 206—207; кн. 8, с. 203—204.

пахнулась подъездная дверь: из нее плевком выкинулся — плечекосенький и черношляпый профессор, рукой чернолапой сжимая распущенный зонтик, другою — сжимая коричневокожий портфель; и коричневой бородою пустился в припрыжечку» и т. п.)[1].

Белый «живописует нравы прошлой Москвы», «разложение дореволюционного быта». Первый том романа «Москва», по мнению автора, «рисует схватку свободной, по существу, науки с капиталистическим строем». Весь роман Белый считал «наполовину историческим»: «Лишь во втором томе выступает тема современности»[2]. Однако весьма смутные ассоциации с революционной действительностью тонули в зашифрованных символах. Критика справедливо замечала, что в романе «Москва под ударом» «пропасть между фактами быта заполняется очень часто словесным знахарством, читатель убеждается, что громы исторические заменены громами филологическими»[3].

На экспериментах «Голого года» застыл и наиболее откровенный последователь Белого Борис Пильняк. «Стационарность» его писаний связывали с катастрофическим прогрессированием модернистских конвульсий. «Машины и волки» Пильняка оценивали как «нечто более хаотическое, бесформенное, сумбурное, рыхлое»[4].

Впервые в это время выступил как романист Сергей Клычков. Идеализация патриархального, фантастически трансформированного старого деревенского уклада сочеталась в его романах «Чертухинский балакирь» (1926), «Последний Лель» (1928), «Князь мира» (1928) с неприятием «бесовской» цивилизации, которую несла в деревню революция. С. Клычков охотно обращался к ситуациям, образам и интонациям раннего Гоголя, копировал некоторые стилевые приемы автора «Вечеров на хуторе близ Диканьки». По существу же романы С. Клычкова пронизаны были пафосом реакционной романтики с ее ирреальными, мистическими ситуациями и стилизаторскими эксперимен-

[1] А. Белый. Московский чудак. Первая часть романа «Москва». М., «Круг», 1926, с. 12, 17, 57, 61.

[2] Там же, с. 7.

[3] «Печать и революция», 1926, кн. 8, с. 204 (С. Пакентрейгер).

[4] «Печать и революция», 1926, кн. 1, с. 119, 120 (А. Лежнев).

тами. Откровенно порнографические тенденции декадентской прозы пытался возродить в эти годы И. Калинников в трехтомном романе «Мощи» (1925—1927), посвященном изображению преимущественно монастырского быта.

В основе романических форм этих лет лежали методологически противоположные принципы. Развитие реалистического романа осложнялось различными формалистическими экспериментами и весьма сомнительными «новациями». А. Воронский преувеличенно чтил Белого-романиста, склонен был видеть в его модернистских исканиях ценный опыт «нового реализма», который «должен уметь применить с успехом и заостренную манеру письма импрессионистов, модернистов и символистов» [1].

Попытки выдать модернистские принципы за ценные и для реализма новаторские открытия, способные оказать сколько-нибудь значительное воздействие на судьбы современного романа, разрушались самими представителями модернизма. Авторы ирреальных романов заходили в тупик, терпели одну неудачу за другой, особенно в раскрытии процессов революционной действительности.

Преодолевая формальные увлечения в поэтике и структуре повествования, псевдоноваторские эксперименты, советский роман все больше определялся как роман «синтетического охвата действительности», больших социальных конфликтов и характеров. Значительный вклад в создание такого романа был сделан в это время М. Горьким. Его «Дело Артамоновых» не только органически вошло в круг исканий молодых советских романистов тех лет, но и указывало пути художественно зрелого воплощения крупных социальных проблем.

Задуманный до революции как повествование о *вырождении* купеческого рода и уже сложившийся в основных сюжетных звеньях, роман Горького приобрел под влиянием происшедшей в России революции новые акценты, превратился в роман о судьбах русской буржуазии, об исторической неизбежности

---

[1] А. Воронский. Искусство видеть мир. Сборник статей. М., «Круг», 1928, с. 150.

Октябрьской революции. Критика, твердившая об отрыве Горького от современности [1], не хотела видеть того, как мощный свет революции озарял горьковский роман, эпически широко развернутые в нем картины процветания капиталистического «дела» и его неизбежного крушения.

С. В. Касторский определяет жанр романа «Дело Артамоновых» как «соединение семейной хроники с хроникой общественно-исторической». Но это «не простая семейная хроника»: «Основой сюжета, пружиной, приводящей его в движение, является *дело* — промышленное предприятие; к нему подключена сама жизнь семьи Артамоновых, с ним связаны судьбы рабочих, жизнь городка. А через судьбы артамоновского рода, рабочих фабрики, обывателей городка отражается история страны» [2].

Е. Б. Тагер решительно отказывается считать этот роман Горького семейной или исторической хроникой: «Конец хроникального повествования, в сущности, случаен и лишь внешне связан с фабулой произведения... Октябрьская революция в финале горьковских романов — это подлинная *развязка* идейного узла произведения» [3].

Но оба исследователя приходят к мысли, что развитие характеров в романе «Дело Артамоновых» постоянно соотносится с «сюжетом истории», определяется *ходом* самой истории. Сопоставление «Дела Артамоновых» с романами «Фома Гордеев» и «Жизнь Матвея Кожемякина» убеждает в глубинном философско-эстетическом решении проблемы судеб буржуазии, изображенных в этом романе. В нем «...нарисован не столько биологический процесс измельчания, одряхления русской буржуазии — отчасти это есть, но только отчасти,— сколько историческая обреченность класса в силу объективных законов развития жизни»,— пишет С. Касторский.

Этими именно акцентами в идейной проблематике

---

[1] Н. Чужак. Новый роман М. Горького «Жизнь искусства», 24 августа 1926 г., № 34, с. 8—9.

[2] С. Касторский. Горький-художник. Очерки. М.— Л., Гослитиздат, 1963, с. 23—24.

[3] Е. Б. Тагер. Творчество Горького советской эпохи. М., «Наука», 1964, с. 254.

романа «Дело Артамоновых» подсказаны и новые сюжетно-композиционные принципы повествования, когда эпическая композиция усиливается многоплановостью сюжета, в которой разные судьбы героев — звенья единого целого, соединенные между собою «в строгом соответствии логике общественной жизни».

Многие мотивы в сюжетном развитии романа символичны, несут особенно емкий смысл. Об одном из них С. В. Касторский пишет: «Формально этот сюжетный процесс — постепенное вымирание рода Артамоновых — пессимистичен, но по существу же весьма оптимистичен и знаменателен. Он невольно — и в этом заслуга автора — рождает в сознании читателя мысль о крахе капиталистического царства. Мысль эта по мере развития сюжета все более и более утверждается ростом, силой рабочего класса» [1].

Представшая в глубоких психологических характеристиках судьба трех поколений артамоновского рода наполнялась большим социально-историческим смыслом и развертывалась в историю гибели целого класса. На этой социально-исторической основе складывались и принципы развертывания характеров в крупные художественные типы. Этой идее подчинялись и все звенья сюжета.

Полемизируя с Горьким по поводу «несоразмеренной» композиции его романа («книга под конец схематичнее и суше»), К. Федин увидел в этом романе «самое важное: «дело» становится действующим лицом», «дело» сминает породивших его» [2]. В отношении к «делу» и раскрываются характеры героев романа, неся каждый в своем индивидуальном облике конкретные и широкие исторические обобщения, тенденции развития жизни, ее закономерности.

Вчерашний крепостной Илья Артамонов, полный энергии и уверенности в своих силах, жажды «дела», появляется в застойном Дремове, чтобы строить фабрику полотна. Он весь в труде, внушает всем, что его, артамоновское дело — общее дело. Выйдя из народа,

---

[1] С. Касторский. Горький-художник. Очерки. М.—Л., Гослитиздат, 1963, с. 77.

[2] Федин — Горькому, 27 марта 1926 г. В кн.: «Горький и советские писатели. Неизданная переписка». М., Изд-во АН СССР, 1963, с. 509 («Литературное наследство», т. 70).

он укрепляет нарождающуюся буржуазию жизненными силами, талантливостью, энергией. Народ видит в нем своего человека, удачливого мужика, не замечая еще расчетливости стяжателя, использующего связи с народом для корыстных целей. Илья отделяет себя от народа раньше, чем народ в своем сознании отделил его от себя.

Заражая рабочих своей кипучей энергией, Артамонов-старший буквально надрывается на своем «деле» — «дело» сминает породивших его»: «Илья Артамонов все более бешено торопился развить и укрепить свое дело, он как будто предчувствовал, что срок его — не велик».

Погибает он нелепо, неожиданно, в солнечный весенний день, помогая рабочим тащить «с барки на берег красное тупое чудовище, похожее на безголового быка». «Люди сердито облепили тяжелую ношу, пытаясь подсунуть под нее каток, но они уже выдохлись, а котел упрямо влип в песок и, не уступая усилиям их, как будто зарывался все глубже... Из толпы рабочих вышел незнакомой походкой отец, лицо у него было тоже незнакомое, шел он, сунув одну руку под бороду, держа себя за горло, а другой щупал воздух, как это делают слепые... Лицо его посерело, глаза испуганно мигали, челюсть тряслась, и все его большое, умное тело испуганно сжалось». Умирая, Артамонов шепчет «с великой кипящей тоскою»: «Эх, ошибся я, господи... Ошибся...» И эти слова его полны всеобъемлющего смысла о бесплодности, гибельности начатого «дела».

Роль «раскручивающейся пружины» в романе Горького играет основной конфликт эпохи — столкновение буржуазии и пролетариата, противопоставление Артамоновых и Морозовых как конкретное, художественно индивидуализированное выражение исторических судеб антагонистических классов. Повествование лишь внешне не выходит за пределы артамоновской семьи и разъедающих ее процессов вырождения. Горький не забывает о фабрике, о работающих на ней людях, о событиях и процессах, происходящих *в массе* рабочих, о все время назревающем внутреннем конфликте, ведущем к неизбежному столкновению противостоящих сил.

«Дело, как плесень в погребе», по словам Тихона Вялова, разрасталось «своей силой». Кирпичные корпуса фабрики, расположенные по радиусу, «вцепились в землю, как судорожно вытянутые красные пальцы». Когда появляется пятый фабричный корпус, Горький завершает сравнение: он «еще только вцепился в землю, пятый палец красной кирпичной лапы».

«Торопливый гул» фабричного дня, «заунывных песен работниц, разнообразных стуков и шорохов фабрики, ее пчелиного жужжания» доносится в дом хозяина и становится все тревожнее. Петр Артамонов «слышал, сквозь жужжанье веретен и шорох челноков, сухой надсадный кашель», видел у станков унылые, сердитые лица, наблюдал вялые движения. Перемены на фабрике страшат его, «рабочие становятся все капризнее, злее, чахоточнее», а «шум в рабочем поселке беспокойней».

История дела и семьи Артамоновых прочно связана с судьбой нескольких поколений рабочих, изображенных «вторым планом». Судьбы семей Артамоновых и Морозовых — это конкретное выражение общего исторического процесса. Гибель Артамоновых определяется движением народных масс, ростом их сознательности, организованности, нарастанием классовых конфликтов [1].

Изображение капитализма с позиций социалистического идеала, правдивое раскрытие *хода истории* в ее революционном движении, искусство типизации конкретно-исторических социальных явлений и характеров — всем этим Горький на новом этапе развития литературы вносил свою лепту в утверждение метода социалистического реализма.

К художественному опыту Горького активно при-

---

[1] Неправомерно сближая «Дело Артамоновых» и «Жизнь Клима Самгина» в жанровом отношении, Е. Б. Тагер определяет их как «философско-исторические эпопеи». В связи с этим он утверждает, что «есть в этой сжатой эпопее еще один и подлинный ее герой: это — народ». Чрезмерно преувеличивая роль фигуры Тихона Вялова в повествовании, исследователь тут же вынужден оговориться, что народ как герой «Дела Артамоновых» лишь обозначен, «почти незрим — это только голос, нет отдельных фигур, нет индивидуальностей» (Е. Б. Тагер. Творчество Горького советской эпохи. М., «Наука» 1964, с. 254, 272, 273).

общалось молодое поколение советских писателей, обратившееся к узловым проблемам современной эпохи. Слова Л. Леонова: «все мы, нынешняя литературная генерация, выпорхнули на свет из широкого горьковского рукава»[1] — многое объясняют и в судьбах русского советского романа.

Роман «Дело Артамоновых» утверждал в романистике этих лет синтетическое изображение действительности — синтез истории и современности, художественную правомерность осмысления значительных жизненных явлений в их связи с решающими историческими факторами. В судьбах героев, в мире их внутренней жизни отражались основные *идейные* конфликты эпохи, их исторический смысл. Ход истории и эволюция духовной жизни человека у Горького так же взаимосвязаны, как история и современность. Историзм, пронизавший всю художественную ткань повествования, был тем значительным вкладом Горького в советский роман, которым все больше определялось его своеобразие.

Оскудение личности, социальное вырождение буржуазии предстали в романе «Дело Артамоновых» как общественно-исторический процесс, неизбежно приводящий к социалистической революции, эти явления стали в романе художественно воплощенным опытом, который Горький передал молодому поколению советских романистов. Они опирались на этот опыт, художественно исследуя, каждый в меру своего таланта, рожденные революцией процессы.

Вскоре после появления романа «Барсуки» Леонов заявил: «Наши силы от революции»[2]. Впоследствии он сказал еще более точно: «Революция давала нам материал, которым не располагал ни один из наших предшественников...»[3] Революция вливала в советский роман те живительные силы, которыми определялись его новаторские качества. В это время складывалась целая плеяда советских романистов (М. Шолохов, К. Федин, Ф. Гладков, Л. Леонов, А. Фадеев и др.),

---

[1] Л. Леонов. Собр. соч., т. 5. М., Гослитиздат, 1954, с. 345.
[2] «Журналист», 1925, № 8—9, с. 31.
[3] Л. Леонов. О Горьком (из записной книжки). «Известия», 25 сентября 1932 г., № 266, с. 3.

творчество которых, впитывая в себя движение истории, утверждение социализма в нашей стране, предопределило основные линии развития советского романа.

II. Романы К. Федина, Л. Леонова, Ф. Гладкова и их роль в утверждении нового творческого метода

Успехи советского романа подготовлены были предшествующими поисками романических форм, опирались на опыт изображения народа и героя революции, обретенный повестью и романом начала 20-х годов. Многие из романистов, испытав предварительно свои силы в «малых формах», прошли к этому времени трудный путь идейно-творческих исканий, в процессе которых кристаллизовалось их мировоззрение, складывались художественные принципы. Особенностью творческого самоопределения молодой прозы во всем многообразии ее жанров становилось не только утверждение на позициях реализма, но и развитие в нем социалистических тенденций, новых творческих принципов и приемов отражения революционной действительности.

Роман, как и раньше, тяготел к объемному, исторически конкретному изображению жизни. Но широта охвата действительности все больше сочеталась с глубинным проникновением во внутренние процессы истории, с преломлением их в художественно индивидуализированных человеческих характерах.

Романы середины 20-х годов показывали судьбы рабочего класса («Цемент» Ф. Гладкова), крестьянства («Барсуки» Л. Леонова, «Страна родная» А. Веселого), интеллигенции в революции («Города и годы», «Братья» К. Федина). В каждом из этих романов — свои идейные акценты, свои проблемы. В прямой зависимости от способов их раскрытия складывались типологические разновидности жанра советского романа.

В критике и литературоведении сложилась странная, идущая, очевидно, от групповой борьбы 20-х годов, традиция противопоставления этих разновидностей. Замалчивался долгое время опыт А. Веселого

как автора романа «Страна родная», преуменьшалась роль романов Федина и Леонова в развитии этого жанра. Из русла общих поисков этих лет искусственно выводился «Цемент» Гладкова. Признание это произведение получило главным образом за его тематическое новаторство.

Между тем, при разности тематических аспектов и стилевых устремлений, в которых выражался различный жизненный опыт и разные творческие индивидуальности художников, романы эти многое сближает и объединяет. Они насыщены атмосферой суровой и непримиримой революционной борьбы, с участием в ней различных социальных слоев. Каждому роману присущи свои особенности сюжетного развертывания действия, композиционной организации жизненного материала, свои способы лепки характеров, стилевые поиски отражения революционной нови. При четко выраженном своеобразии каждого из этих романов новаторство их определялось обобщенным раскрытием эпохальных конфликтов времени, утверждением революции как движущей силы исторического прогресса, изображением народа как творца свершавшихся в России исторических перемен.

Принимая эстафету горьковского художественного опыта, советский роман становился на путь синтеза истории и современности. Историзм обретал конкретность художественной детализации, проникая во все стилевые компоненты повествования, в его конфликты, сюжетные узлы, сказывался в композиционной организации отобранного в жизни материала.

Роман «Города и годы», по словам его автора, явился «образным осмысливанием переживаний мировой войны, вынесенных из германского плена, и жизненного опыта, которым щедро наделяла революция» [1]. Постоянное стремление Федина как художника «найти *образ времени* и включить время в повествование на равных и даже предпочтительных правах с героями повести» [2], настойчиво воплощенное в его трилогии, реализовано было уже в коллизиях и образах романа «Города и годы».

---

[1] К. Федин. Собр. соч., т. I. М., Гослитиздат, 1952, с. 15.
[2] Там же, с. 18.

Историческая конкретность обличения «свинцовых мерзостей» немецкого милитаризма, мещанской пошлости, распада буржуазной интеллигенции давала ту «вытяжку» из действительности, тот ее сгусток, который усиливал реализм романа Федина, прочно связывал его с опытом социалистической революции.

Роман Федина отразил крушение собственнического мира, калечащего души людей. Застигнутый мировой войной в кайзеровской, опьяненной кровью Германии, русский студент Андрей Старцов страдает среди тупых, бездушных, самодовольных бюргеров, жестоких, бесчеловечных, ослепленных жаждой наживы обывателей. Его положение «приговоренного» войной унизительно. Старцов возненавидел эту истребительную «мировую мясорубку». Вернувшись в объятую пламенем революции Россию с намерением «отдать себя лучшему, что он узнал в жизни», Старцов, однако, не нашел в себе сил «принять исторически разумную борьбу революции, потому что эта борьба — война», и «увеличил собою число жертв «погибшего поколения».

Предрассудки и предубеждения ослабляли протест против старого мира, отягчали поиски своего места в революции. Прекраснодушный интеллигент, «с тоской ждавший, чтобы жизнь приняла его», ничего, в сущности, для этого не делал, метался, все больше запутывался в своих ложногуманистических чувствах, нравственно падал, попусту растрачивая свои душевные силы.

«По личным мотивам», чтобы передать письмо любимой женщине Мари Урбах, Старцов спасает жизнь врагу революции, пленному маркграфу Шенау, поднявшему восстание против советской власти. По словам Федина, «он не смог подчинить личную жизнь суровым, но и великим задачам времени, и это ему отомстилось. Слабость привела его к преступлению. Гибель его была судом над ним. Это отличает его от «погибшего поколения»: уже не трагедией войны предопределялась его участь, но он сам обрек себя справедливому возмездию» [1].

---

[1] К. Федин. Собр. соч., т. I. Города и годы. М., Гослитиздат, 1952, с. 406.

«Пустырь» старого мира засосал безвольного, пассивного человека, искалечил и погубил его. Запутавшись в противоречиях, в паутине обывательского «пустыря», он уже не может выбраться из него: «и в ночи, по щебню, по рытвинам, по бесконечным пустыням метался, как безумный,— безумный, может быть, — ища путей. Но кругом него лежали пустыри, над ним висело черное небо, и не было человеческого жилья, и не было путей».

Так завершается судьба человека, у которого «было все впереди», если бы он шел в ногу со временем, народом и революцией, и — не осталось «ничего впереди», когда он свернул с единственно верного пути.

Судьба мятущегося, растерянного интеллигента во времена рапповской критики охотно отождествлялась с судьбой самого писателя в революции. Вскоре, правда, стали считать, что лишь «на определенной ступени развития Андрея мироотношение автора романа и его героя вполне совпадают», но затем автор преодолевает мироотношение своего героя, критически относится к нему, приходит к оправданию его гибели. Этим пытались объяснить даже структуру романа [1]. Впрочем, от такой точки зрения недалеко ушли и современные критики. «Смятенная психология героев и самого автора,— пишет Б. Брайнина,— обусловила «смятенную», напряженную композицию романа» [2].

Суждения исследователя весьма противоречивы. Она считает, что Федин «сурово осуждает Андрея Старцова», его «интеллигентскую мягкотелость, безволие, позицию филистерского бездействия» и вместе с тем окружает «явным авторским сочувствием», вступая «в жестокий спор с самим собой», «начинает искать оправданий Андрею в духе того же самого филистерского лжегуманизма, который сам же беспощадно осуждает» [3].

---

[1] Д. Тамарченко. Путь к реализму. Л., 1934, с. 42, 49—50.
[2] Б. Брайнина. Константин Федин. М., «Сов. писатель», 1951, с. 81.
[3] Там же, с. 55.

Отношение Федина к своему герою, разумеется, сложно и многогранно. Но нельзя не видеть главного в романе — того, как сама жизнь разрушала абстрактно-гуманистические иллюзии, ту пришедшую «на исходе дорог» жалость к заблудившемуся человеку, которая заслуживала «больше снисхождения, нежели жестокость». Федин совершенно отчетливо заявляет, что его герой ступал «на дорогу в крови и цветах» *«следом* за жестокостью и любовью». Он хотел пройти этот путь, не оставив на себе ни одного пятна крови, не раздавив ни одного цветка; «до последней минуты он не совершил ни одного поступка, а только ожидал, что ветер пригонит его к берегу, которого он хотел достичь».

Старцов крайне откровенен, когда признается, что «всю свою жизнь старался стать в круг», чтобы беспристрастно смотреть по сторонам, но его «всегда отмывало, относило в сторону». Он «попусту раскровенился», царапаясь в человеческое жилье во время вьюги, как та собачонка, которая «не могла понять, что вовсе не нужна на этом свете».

Жалостливые размышления Старцова о самом себе далеки от «жалости к нему» автора, которая могла бы вырасти до любви, если бы сам Старцов смог «подчинить личную жизнь суровым, но и великим задачам времени». Он не сделал этого, оправдывал себя тем, что «не проволочный», а хрупкий, как стекло, которое «не сваривается с железом». Но автор «не в силах изменить что-нибудь в судьбе Андрея», погибающего «так мучительно и так ничтожно». Еще более остро эта же мысль о непримиримости борющихся лагерей оттеняется раскрытием народных судеб в поединке со старым миром.

Андрей Старцов и другие герои романа, по словам Федина,— «только малая часть образов, из которых слагалась картина двух миров той эпохи»[1]. Роман «Города и годы» конструктивно сложное, разветвленное повествование. Стягиваясь к фигуре Старцова, оно вбирает в себя многообразные конфликты времени,

---

[1] К. Федин. Собр. соч., т. I. Города и годы. М., Гослитиздат, 1952, с. 418.

образы различных людей, связывая их с путями народа в революции.

Как большой мастер широких социальных картин, отражающих узловые события современности, Федин представал и в романе «Братья» (1928). Объектом его изображения становились исторические процессы, воплощенные в судьбах и характерах людей. Если в «Городах и годах» пути интеллигенции в революции раскрывались в столкновениях, приводивших к гибели героя, в обнаженных публицистических формах, то в новом романе, решая сложные философские проблемы личности и общества, искусства и революции, писатель облекал эти проблемы в формы социально-психологического повествования.

Музыкант Никита Карев — натура противоречивая, как и Андрей Старцов. Замкнутый в узком мире личных несчастий, отречений и утрат, он далек от того, чтобы разделить со Старцовым судьбу «лишнего человека». Его духовный мир предстает во всем богатстве внутренних переживаний, мучительных сомнений, в поисках настоящего, связанного с народом и родиной искусства: «Мир отвергал Никиту, чтобы принять. Обогащал одну его судьбу опытом несчастья и утрат в другой»[1]. Проблема личности и общества наполняется у Федина все более емкими раздумьями о новом человеке и его месте в новом социалистическом обществе.

Федин, как известно, считает, что в период его работы над романом «Города и годы» романисты еще находились в ожидании, «пока жизнь не создаст кристально сложившуюся форму современного героя», и только Фурманов раньше других начал вводить его в литературу. Надо сказать, что автор романов «Города и годы» и «Братья» не был пассивен в решении этой проблемы. К раскрытию характера героя революции он шел сложными путями, которые во многом зависели от специфики его жизненного опыта. Безвольному Старцову он вынужден был противопоставить «твердокаменного» немецкого коммуниста, военнопленного Курта Вана, участие которого в русской революции было ограниченным и очень своеобразным.

---

[1] К. Федин. Братья. Роман. Л., «Прибой», 1928, с. 319.

Курт Ван появляется в романе лишь для того, чтобы выполнять «служебную» функцию по отношению к Старцову. Чаще всего Федин противопоставляет его классовую ненависть, неколебимую революционную энергию пассивному страданию своего героя. Этот, по словам Старцова, «хорошо организованный человек» считает, что «все чувства следует подчинить раз навсегда рассудку». Откровенно признаваясь в своей душевной бедности, он тут же сознает, что ему не хватает «доброй, растерянной улыбки» Старцова, который, кстати, вообще не принимает «проволочных», «твердокаменных» людей.

Именно Старцов, а не Федин, как это ему до сих пор приписывает критика, обедняет и упрощает преданных революционному делу людей. В письме Мари Урбах он жалуется: «Эти люди, в сущности, делают не больше того, что они должны делать по природе. Они ничего не замечают под ногами, они вечно — вперед и вверх. И с таким напряжением, точно они не люди, а какие-то катушки, румкорфовы катушки».

Совершенно иначе видит людей революции автор. Энергичный организатор революционной нови, борьбы с контрреволюцией в захолустном Семидоле, «оратор и противник частной собственности», Семен Голосов совсем не похож на то рационалистическое и бездушное существо, которое Старцов называет «румкорфовой катушкой». Он человечен и жизнелюбив, не лишен способности тонко чувствовать, негодовать и радоваться. Ему не зазорно показаться на улице рука об руку с девушкой, и он «в известном отношении ничем не отличен от любого семидольца, достигшего двадцати двух лет». Правда, семидольский обыватель «до сплетен падок и охоч», убежден, что «весна противоречит коммунистическому манифесту», что настоящая любовь «отменена на каком-то съезде». Как тут появишься на улице с Риточкой Тверецкой? Вот и приходится Голосову ходить одному по городу, носиться стремительно, глядя «вперед по меньшей мере на полверсты». Так, участливо, с добрым юмором и пониманием, рисует Федин боевого рабочего паренька, главу Семидольского исполкома.

Спор со Старцовым, с его представлениями о новых людях как о «румкорфовых катушках» Федин

продолжает в романе «Братья» (1928), вводя в повествование уже целую группу революционеров (Ростислав Карев, Родион Чорбов, Шерринг). Федину, правда, и в этом романе еще не удалось крупно и многогранно выписать образы большевиков, но он, преодолевая схематизм предшествующих характеристик, стремился проследить динамику развития человека нового мира, объединение в нем волевой целеустремленности и душевного богатства.

Немалую роль в приобщении Федина-романиста к поискам характера героя времени сыграл опыт Горького, его советы «выискивать и открывать положительные черты нового человека», который пришел в новую жизнь и «хочет себя узнать» [1].

В это время Федин склонен был отвергать, как мертвые, созданные искусством формы, отдал дань формальным экспериментам. В романе «Города и годы» логика развертывания характеров героев нарушалась смещением «временны́х планов», нарочитой разорванностью сюжета, изолированностью «кусков» повествования даже внутри глав. Отражение «тогдашней борьбы за новшества» видно не только в структуре повествования, но и в его стилистическом оформлении, в ложном пафосе и вычурности письма. Федину еще предстояло «увидеть формы в их развитии», «признать их нераздельными с общественным содержанием искусства» [2]. В поисках романистом видоизменяющихся, «в связи с общественным развитием классов и нации в целом, с движением истории», романических форм, в выходе на широкие реалистические просторы создания крупных характеров большую роль сыграл художественный опыт Горького, облегчивший, по словам Федина, решение этих задач.

Своими путями, поднимая и решая иные проблемы, шел в эти годы Л. Леонов. В романе «Барсуки» он рисовал широкую социально-историческую картину современной действительности с ее уходящими, как и у Федина, в прошлое корнями. Изображение Зарядья — затхлого собственнического мира, разрушае-

---

[1] К. Федин. Писатель, искусство, время. М., «Сов. писатель», 1957, с. 117.

[2] К. Федин. Собр. соч., т. I. М., Гослитиздат, 1952, с. 14.

мого ходом истории,— освещено у Леонова горьковскими традициями, как и изображение у Федина немецкого буржуазного общества.

Автор романа опирался на свой жизненный опыт, на свои наблюдения над ломкой психологии, сознания и поведения людей, столкновениями города и деревни, которые нашли выражение в драматически и психологически насыщенных образах, отразивших судьбы крестьянства в революции. «Мое сочувствие к рядовым «барсукам»,— говорил позже Леонов,— от любви к русскому мужику — простому, бородатому, упорному, озорному... Эти мои симпатии идут от моей близости к деревне в детстве, от крестьянского происхождения, от отца — его любви и преданности крестьянству» [1].

Гибель мещанско-купеческого Зарядья, обреченность мятежа крестьян-«барсуков», сложный путь крестьянства в революции — вот те новые «акценты» в освещении революционной современности, которые нес своим романом Леонов.

Отмечая известную композиционную и тематическую изолированность первой части романа от его последующих частей, современные исследователи видят в начале повествования истоки тех нравственных и социальных процессов, которые исследуются писателем в образах героев, прошедших через горнило революции. Временной разрыв между первой и последующими частями романа не случаен. «Леонов хотел изобразить политические, моральные, психологические сдвиги, которые произошли в деревне в *результате* революции, а не в *процессе* ее».

«Роман построен так,— пишет З. Богуславская,— что с каждой новой главой усиливается тема *обреченности* старого, которое вначале выступает в обличье Зарядья, затем прежнего уклада в Ворах и, наконец, мятежа барсуков, и все отчетливее и победнее звучит тема *утверждения* нового, усиления сознательности, укрепления на позициях советской власти крестьянского села. Все более ощутимо драматическое звучание романа, все более стремительно сменяют друг дру-

---

[1] Цит. по кн.: В. А. Ковалев. Творчество Леонида Леонова. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1962, с. 46—47.

га события, и все более властно захватывают они нас. Бесконечно важным становится исход борьбы между барсуками и советской властью»[1].

Писатель драматично раскрывает социальные судьбы большого общественного слоя на исходе гражданской войны, расслоение крестьянства, столкновение в нем сознательных и стихийных сил, его трудное движение к новой жизни, коренную ломку быта, общественных отношений в деревне. Глубокий историзм романа Леонова — в реалистическом раскрытии столкновений города и деревни, рождавших самые драматические, нередко трагические ситуации. Леонов не закрывал глаза на то, что было связано со стихией собственнического Зарядья. В процессе столкновения стихийного и сознательного еще явственнее становилась и неизбежность крушения косной мужицкой стихии, и торжество революционных идей в деревне, и трагедия той части крестьянства, которая трудно порывала с собственническими иллюзиями.

В основе повествования Леонова — рожденные жизнью конфликты. Ход истории давал писателю *новые* «завязки», трагические коллизии, динамические ситуации, в которых развертывались характеры. Историческая конкретность и закономерность этих ситуаций выражались в том, как трудно осознавало крестьянство истинные цели революции, какой дорогой ценой, подчас ценой крови, платило за понимание ее правды. Все это получило в романе Леонова художественно полноценное воплощение в живых человеческих характерах, в судьбах героев, во всем психологическом богатстве их внутренней жизни.

Писатель намеревался назвать свой роман «Братья» и сделать его сюжетно-композиционным стержнем судьбу двух крестьянских сыновей, братьев Рахлеевых, пошедших разными дорогами. В процессе работы этот замысел значительно расширился и разросся в повествование о путях крестьянства в революции. История Семена и Павла Рахлеевых, оставшись одним из важных звеньев повествования, включилась в широкое социально-историческое полотно, в кото-

[1] З. Богуславская. Леонид Леонов. М., «Сов. писатель», 1960, с. 55, 64—65.

ром судьбы братьев осмыслялись в тесной взаимосвязи с путями различных социальных слоев в революции.

Особенно тщательно выписаны в романе картины жизни и быта деревни, взаимоотношений и столкновений крестьян, сбора продналога, недовольства продразверсткой, стихийного восстания «барсуков»: «Село заволновалось, заметалось в целой сети событий и с каждым движением все туже запутывалось в их лукавых петлях». Возмутились «стоячие воды воровской тишины», наступили «черные, похмельные дни» [1].

Крестьянский сын Семен Рахлеев, отравленный собственническим Зарядьем и разъедаемый слепой ненавистью к городу, становится во главе восставших «барсуков», заблудших крестьян, подстрекаемых отъявленными бандитами, выходцами из разбитых революцией классов. Раскрывая настроения крестьянства, драматические конфликты в его среде, Леонов разветвляет повествование, вводит в него и людей, растерявшихся в этой напряженной классовой борьбе, и мужиков, ограниченных невежеством, и «обчественного человека» Серегу Половинкина, которому кружит голову «сознание необыкновенной своей должности», и совестливого «советского мужика» Пантелея Чмелева. Эти и многие другие персонажи предстают в романе в конкретных жизненных ситуациях, в типических обстоятельствах изображаемого времени. Интерес к индивидуальным свойствам личности, к внутреннему миру человека, его чувствам, настроениям и переживаниям становится характерной особенностью творческого почерка Леонова.

Критика вместе с тем не однажды указывала на идейно-художественные просчеты автора романа «Барсуки», на подмену в нем классовых конфликтов этическими, социальных столкновений — психологическими, на схематическое решение проблемы нового, на неразвернутость образа Павла, противостоящего Семену. Но эти слабости, присущие роману Леонова, так же, как, кстати, и отмеченные критикой просчеты романа Федина «Города и годы», не давали оснований следовать за рапповской критикой и выводить эти ро-

[1] Л. Леонов. Барсуки. Роман. Л., ГИЗ, 1925, с. 189.

маны, как это было чуть ли не до последних лет, за пределы тех исканий, которые велись *в русле* социалистического реализма.

М. Серебрянский считал, что Леонов изображает в «Барсуках» революцию «как стихийный процесс, как взрыв народной крестьянской стихии»[1]. На самом же деле соотношение характеров, движение сюжета романа, организация повествования в нем подчинялись идее крушения стихии кулацкого мятежа, торжества революционного разума и воли как исторической неизбежности.

Ни на одной из страниц этого романа М. Горький «не заметил, не почувствовал той жалостной, красивенькой и лживой «выдумки», с которой у нас издавна принято писать о деревне, о мужиках». И в то же время,— писал Горький Леонову в сентябре 1925 года,— Вы сумели насытить жуткую, горестную повесть Вашу тою подлинной выдумкой художника, которая позволяет читателю вникнуть в самую суть стихии, Вами изображенной. Эта книга — надолго»[2].

Как и Леонов, сосредоточивается на изображении острых столкновений города и деревни автор романа «Страна родная» А. Веселый. Проблемы эти нашли в его романе иное, чем у Леонова, образно-композиционное воплощение. «Страна родная» открывается описанием солдат, возвращающихся в свои деревни с фронтов империалистической войны. Писатель крупными мазками рисует движение масс, перемены в уездном городе Клюквине, в быте и настроениях деревни. «В настоящий момент вся Расея на дыбы взвилась»[3],— говорит в самом начале романа один из его героев.

Образ взвившейся на дыбы России военного коммунизма проходит через все эпически развернутые картины романа. Это — время речей, выборов, съездов, «мозолей на языках», приказов и декретов, время контрибуций и разверсток, трибуналов, мобилизаций, заготовки дров, схватки с тифом, борьбы за хлеб.

---

[1] М. И. Серебрянский. Тема гражданской войны в советской литературе. Ростов н/Д, 1935, с. 16.

[2] М. Горький. Собр. соч., т. 29. М., Гослитиздат, 1955, с. 441—442.

[3] А. Веселый. Страна родная. Роман. М., «Новая Москва», 1926, с. 10.

Революция разбудила сонную жизнь окружающих уездный городок сел Урайкино, Вязовка, Хомутово. Радужная сарафанная пестрота свадебного веселья сменяется остротой все назревающей классовой схватки. Не шальной ветер стихии, а неподдельный драматизм рожденных жизнью конфликтов ложится в русло динамично развертывающегося сюжета романа «Страна родная», скрепляя лишь внешне разорванные эпизоды.

Критика указывала на композиционную рыхлость романа Веселого. Между тем «крылья» и «залпы» этого романа органически связаны меж собой четко выраженным в структуре повествования столкновением организованной революционной воли с «мужицкой» стихией деревни.

В романе «Страна родная» создана емкая символическая сцена единоборства быка Анархиста с паровозом, везущим хлебный маршрут. «Паровоз буксовал, устало отпыхивался, стонал», но продвигался по насыпи на подъем. Анархист, «пригнув до земли голову, со смертельным ревом стремительно бросался встречь паровозу», «два рева старались перебороть друг друга». Бык мял фонари, ломал рога, упал на колени, потом рухнул на бок, «и маршрут прошел Хомутово, не останавливаясь,— на подъеме машинист не мог остановить» [1].

В этой сцене сконцентрированы мысли, которые развертываются в романе. Хомутово, где происходит это единоборство, захлестывается стихией кулацкого восстания. Орущей бандой двинулось оно на Клюквин. Спасая от разгулявшейся стихии хлебный маршрут, гибнет председатель укома Павел Гребенщиков, но красные полки одерживают победу над «соломенной силой» восставших.

Автора романа «Страна родная» называли «художником масс», певцом борьбы «множеств». И это действительно так. Веселый подхватил то, что начато было Малышкиным и Серафимовичем, и настойчиво выписывал многоликую и многоголосую массу, искал новые средства ее художественного изображения. В этих по-

[1] А. Веселый. Страна родная. Роман. М., «Новая Москва», 1926, с. 148.

исках были и свои издержки, свои «озорные» эксперименты.

Артем Веселый нисколько не идеализировал крестьянскую массу, а выражал в ее облике социальное расслоение деревни, сдвиги в быту, в сознании и настроениях народа. В сюжетно-композиционную структуру романа органично вписаны и образы тех, кто олицетворяет волю революции. Большевики Павел Гребенщиков и Иван Капустин предстают в их конкретных биографиях, в живых человеческих судьбах, несущих характерные черты времени.

Писатель затруднялся в определении жанра «Страны родной». Он рассматривал свое повествование как «фрагмент», как деталь большой картины об участии масс в революции. Не случайно роман вошел позже в эпическое повествование А. Веселого «Россия, кровью умытая».

Среди романов середины 20-х годов обычно ставят особняком «Цемент» Гладкова. Серафимович рассматривал этот роман как «первое широкое полотно строящейся революционной страны», «первое художественно обобщенное воспроизведение революционного строительства, зачинающегося быта»[1]. По словам М. Горького, в «Цементе» «впервые за время революции крепко взята и ярко освещена наиболее значительная тема современности — труд»[2]. И все-таки роман Гладкова не только роман о труде, как принято считать. Он входит в круг романов о судьбах революции, о рождении нового общества и новых взаимоотношений между людьми.

В «Цементе» изображается исторически конкретная обстановка на юге страны, на исходе гражданской войны, в самом начале перехода к мирному строительству. Три года провел Глеб Чумалов в громе этой войны. Победителем возвращается он с фронта на родной, парализованный разрухой завод. Разворачиваются картины послевоенного развала, проникшего и в рабочую среду, борьбы с буднями мещанского бытия. Слова Чумалова: «Партия и армия приказали мне: иди на

---

[1] А. Серафимович. «Цемент» (роман Ф. Гладкова). «Правда», 16 февраля 1926 г., № 38, с. 2.

[2] М. Горький. Собр. соч., т. 29. М., Гослитиздат, 1955, с. 438.

свой завод и бейся за социализм, как на фронте» — определяют пафос повествования.

Гладков связывает замысел романа с опытом своей революционной работы на юге страны: «картины, события, лица, пафос борьбы новороссийского пролетариата за восстановление хозяйства, за утверждение основ социалистического строительства, борьба за коммунистический труд, смятение от буйных шагов нэпа, чистка партии — все это с необычайной яркостью вспыхнуло в мозгу, потрясло меня и уже не давало покоя» [1]. Как и «Железный поток», «Цемент» начинался с воспоминаний «о море, о солнце», о живописности «морского пейзажа», на фоне которого развертывалась самоотверженная борьба народа в годы гражданской войны. Роман создавался «кусками». Вслед за «Встречей покаянных» родилась глава «Бремсберг» с ее «симфонией» массовых «субботников» и «воскресников», затем «психологический этюд» об инженере Клейсте («Разорванная паутина»). Сюжет романа, «его фабульный материал» складывался из широкого охвата времени, основных его закономерностей и противоречий.

Гладков шел в русле исканий, характерных для романа 20-х годов. И вместе с тем он впервые так крупно показывал рабочий класс и его роль в создании прочного фундамента социалистического общества. «Цемент — это крепкая связь. Цементом мы дадим великую постройку республики. Цемент — это мы, товарищи, рабочий класс. Это надо себе зарубить на носу. Довольно валяли дурака: надо браться за настоящее дело» [2]. В этих словах Глеба Чумалова концентрируется идейная суть романа, все основные проблемы которого подчиняются проблеме роли нового человека в революционном переустройстве жизни.

В критике неоднократно отмечалась связь «Цемента» Гладкова с повестью Н. Ляшко «Доменная печь» (1925). В основу этих произведений положены типические обстоятельства возвращения рабочего с фронта гражданской войны на родной завод, столкновения его с разрухой и участия в борьбе с трудностями послево-

---

[1] Ф. Гладков. О литературе. М., «Сов. писатель», 1955. с. 10.

[2] Ф. Гладков. Цемент. Роман. М.— Л., «ЗиФ», 1926, с. 69.

енных лет. Близки и судьбы героев, одерживающих первые победы на мирном фронте. Но различны средства раскрытия сходных обстоятельств и характеров. Сказовая манера, в которой от имени Короткова ведется повествование в «Доменной печи», локализует действие, превращает его в рассказ о судьбе одного человека. Структура этого рассказа почти хронологически повторяет основные этапы восстановления доменной печи, не передавая многообразия бурных конфликтов времени и сложных человеческих характеров. Они предстают в повести лишь схематично очерченными.

Роман Гладкова охватывает эпоху военного коммунизма широко, в сложных противоречиях и столкновениях, в развернутых человеческих судьбах. «Образ времени», как и в романах Федина и Леонова, органически входит в роман и определяет его жанровое своеобразие. Особенность «Цемента» как многопланового повествования об эпохе в целом оставалась до сих пор не отмеченной. Автора упрекали в композиционной рыхлости повествования, указывая на то, что многие главы не связаны с основной линией развития сюжета — восстановлением завода.

Возрождение потухшего цементного завода определяет с начала этой работы и до ее завершения основные драматические ситуации повествования, но не становится самоцельным воспроизведением производственных процессов потому, что в романе раскрываются прежде всего острые столкновения людей различных слоев общества. Восстановление завода неотделимо у Гладкова от перемен, происходящих в сфере социально-нравственных и общественных отношений, взаимоотношения центральных героев — от судеб рабочего класса, частицей которого они являются, от процесса рождения нового общества.

Борьба за возрождение завода тесно связана в романе с борьбой и с бандами бело-зеленых, окружающими город, и с оживающей буржуазией, и с разрухой и голодом, влияющими на настроения рабочих, и со скрытыми врагами внутри партии, с «накипью» и «плевелами», мешающими переустройству жизни на социалистических началах. Остро встают и проблемы использования старой технической интеллигенции. Словом, историзм романа проявился в раскрытии вза-

имосвязей многообразных этих конфликтов и преломлении их в духовной жизни героев. Наследуя, как и Федин, и Леонов, традиции горьковской романистики, Гладков вносил свой вклад в развитие романа, обогащая его актуальными проблемами революционной действительности и характерами героев, закладывавших фундамент социализма.

В структуру романа «Цемент» органически входят и сцены массового трудового героизма народа. В них отражен пафос народной жизни, единство целей и устремлений коллектива. Гладков опять-таки не просто фиксирует трудовые процессы, «лавину мускульного движения масс». Проблема труда как осознанного вклада личности в строительство нового общества тесно связана в романе с проблемой духовного формирования активного строителя новой жизни.

Современная критика, повторяя горьковскую оценку романа, констатирует только его тематическое новаторство [1]. Как и при оценке повестей Фурманова, Горький склонен был на первый план выдвигать «служебное, социальное значение» романа Гладкова [2]. Он встретил «Цемент» как «...произведение не художественное в принятом смысле слова, но и не чисто «агитационное» — с радостью, как первую попытку «поэтизации созидающего труда», хотя и достаточно «корявую, неудобочитаемую в диалогах» [3].

Как известно, Гладков полемизировал не только с Горьким, но и со всеми, кто заявлял, что его роман «интересен *не* литературными достоинствами, а только *темой*» [4]. Автор «Цемента» считал, что Горький противопоставляет «художественное» «агитационному», тенденциозному, сводит понятие «художественности» к формальной стороне произведения [5].

Новаторство «Цемента» заключалось совсем не в том, что это была первая книга на тему свободного

---

[1] Б. Брайнина. Федор Гладков. М., Гослитиздат, 1957, с. 83.

[2] М. Горький. Собр. соч. в 30 томах, т. 29. М., Гослитиздат, 1955, с. 460.

[3] Цит. по кн.: А. Воронский. Литературно-критические статьи. М., «Сов. писатель», 1963, с. 42.

[4] «Горький и советские писатели. Неизданная переписка». М., Изд-во АН СССР, 1963, с. 73.

[5] Там же, с. 84.

труда в условиях нового общества, а в идейно-художественных принципах реалистического изображения революционной нови, рождения нового общества и новых взаимоотношений между людьми. Гладков продолжал в романе «Цемент», опираясь на факты революционного строительства, утверждение тех же эстетических принципов нового искусства, которые отчетливее всего проявились в книгах Фурманова и Серафимовича в изображении гражданской войны.

Рисуя образы рабочих людей, Гладков раскрывал особенности той социальной силы, которую они представляли в романе, новизну общественных отношений, становление новой личности, ее духовное обогащение. Революционный энтузиазм, неиссякаемая энергия, кипучая деятельность Глеба Чумалова несли в себе типические качества передового рабочего этих лет, его хозяйское отношение к делу, сознание личной ответственности за судьбы страны, за ее социалистическое преобразование.

«Типизируя своих героев,— писал Гладков,— я старался «высекать» их. Мне хотелось, чтобы они «не таяли», чтобы контуры их не смывались...»[1] И в образе Глеба, как олицетворении «победной силы рабочего класса», и в образе «крепкой пролетарки» Даши Чумаловой, и в контрастирующих образах вечно сомневающегося Сергея, мятущейся Меховой, зараженного комчванством Бадьина, духовно возрождающегося Клейста синтезированы наиболее характерные черты психологии людей разных слоев советского общества начала 20-х годов. Портреты своих современников автор «Цемента» создавал слишком густыми мазками, не всегда находил нужные дозировки и пропорции в красках. Риторика, схематизм и натурализм характеристик размывали даже резко высеченные контуры его героев.

«Цемент» Гладкова, как и другие романы середины 20-х годов, утверждал тенденцию обобщенного раскрытия современной революционной действительности. «Города и годы» Федина, «Барсуки» Леонова, «Страна родная» Веселого, «Цемент» Гладкова вобрали в себя процессы и крушения старого мира и труд-

[1] «Литературная учеба», 1931, № 9, стр. 98.

ного рождения нового. Каждый из этих романов отличался своей, опирающейся на опыт истории и опыт художника манерой развертывания сюжета и характеров, своими структурными и стилевыми особенностями и вносил существенный вклад в создание советского романа с присущим ему историзмом в раскрытии основных конфликтов эпохи, изображением народа как творца своей судьбы.

«Романическую линию» «Барсуков» уже трудно определять как «историю любовных отношений между Семеном, Настей и Жибандой»[1] или сводить все богатство романа к истории двух братьев, как невозможно свести «механизм сюжета» романа «Города и годы» Федина к «любовной интриге», а фабулу «Цемента» лишь к истории взаимоотношений Чумалова и Даши.

Советский роман, опираясь на опыт синтетического изображения действительности, на те художественные открытия, которые были сделаны Горьким в отражении хода истории, взаимосвязи истории и современности, человека и истории должен был раздвинуть тесные стенки жанрового резервуара, чтобы выдержать неудержимый натиск многослойного и бурного исторического процесса, чтобы включить в себя и широкие картины общественной жизни, движения масс, и детально выписанные характеры отдельных личностей.

Рассматривая эти романы в русле горьковских традиций, нельзя не видеть того нового, что вносили молодые советские романисты, как прокладывали они свои пути в создании советского романа, как искали свои принципы идейно-художественного осмысления революционной действительности.

Не все, правда, в этих поисках выдержало проверку временем. Федин готов был впоследствии отказаться от «смятенной» композиции романа «Города и годы», от попыток «сдвинуть пласты общественного материала механикой авантюрно-романического сюжета», искал более точные идейные акценты в решении тех проблем, которые впервые ставил в этом романе.

---

[1] В. Ковалев. Романы Леонида Леонова. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1954, с. 34.

Леонов, которого как автора «Барсуков», может быть, больше других упрекали в использовании «традиционных приемов», сумел уже в этом романе подчинить их раскрытию нового содержания. Характер нового героя, только лишь намеченный в Павле Рахлееве, еще не поставленный в центр повествования, как, скажем, Глеб Чумалов у Гладкова, раскроется в следующих романах Леонова полнее, в динамике своего развития.

Не выдержали проверки временем некоторые формальные эксперименты А. Веселого в романе «Страна родная», особенно его стремление воздействовать на читателя графически причудливым расположением текста, усложненной звуковой организацией повествования. Но было бы слишком нерасчетливо выводить за пределы складывающегося советского романа реалистическую живопись батальных, бытовых картин, по-новаторски смело и оригинально решенных этим художником.

Указывая на свою связь и связь романистов своего поколения с традициями горьковской романистики, Леонов справедливо считал, что всех писателей нельзя сводить «к школе горьковского стиля». «Он сам говорил мне,— писал Леонов о Горьком,— что мы не монахи — петь в унисон молитвенные гимны. Все инструменты, все голоса нужны в большом едином оркестре, призванном прославлять и симфонически рассказывать потомкам об очистительной русской грозе, в которой сам Горький был буревестником» [1].

Романы Федина, Леонова, Веселого, Гладкова, включаясь в общую для советской литературы тех лет полосу стилистических поисков, несут на себе печать ярко выраженной художнической индивидуальности их создателей. Горький радовался, находя в стиле этих романов «нечто не от Горького». Он отмечал творческое своеобразие каждого из романистов: богатство, красоту и точность, «культурность» письма романа «Города и годы» [2], звучность языка «Барсуков» Лео-

---

[1] Л. Леонов. Собр. соч., т. 5. М., Гослитиздат, 1954, с. 345.

[2] «Горький и советские писатели. Неизданная переписка». М., Изд-во АН СССР, 1923, с. 481.

нова, хотя и считал, что роман этот написан «недостаточно просто» [1].

Указывал Горький и на своеобразие романтизации образов «Цемента», на умение четко «вырезать» и крупно подать характеры, на живость, оригинальность, правдивость повествования. В стиле Гладкова он многое и не принимал. Горькому была неприятна «форсистость» языка Гладкова, натуралистичность, искусственная метафоричность, красивость «росчерков военного писаря» [2]. Видел Горький и нарочитую плакатность в стиле романа «Города и годы», особенно в его иронических, публицистических отступлениях» [3].

«Стиль, как определенное гармоническое единство содержания и формы,— писал Гладков,— как некая адекватность между мыслью и образным ее выражением, как, наконец, определенная манера, характер, метод изображения мыслей и чувств,— стиль художественного произведения обусловливается, по-моему, той «струной», которая напряжена и непрерывно звучит в душе художника. Содержание произведения определяет его форму, между содержанием и формой всегда должно существовать некое диалектическое единство» [4].

Такое «диалектическое единство» далеко не сразу далось не только автору «Цемента». «С печалью вижу,— писал Горький Федину,— как мало обращает внимания молодежь на язык, стремясь не к пластичности фразы, а к фигурности ее, редко удивляя и почти никогда не убеждая» [5].

Писатели-пролеткультовцы и «кузнецы», эстетические заблуждения которых долгое время разделял Гладков, стояли на позициях нигилистического отношения к наследию классики, к языку реалистической литературы. Некоторые из этих писателей, совершая

---

[1] «Горький и советские писатели». М., Изд-во АН СССР, 1963, с. 262.

[2] М. Горький. Собр. соч. в 30 томах, т. 29. М., Гослитиздат, 1955, с. 439.

[3] «Горький и советские писатели». М., Изд-во АН СССР, 1963, с. 480.

[4] «Ф. Гладков о литературе». М., «Сов. писатель», 1955, с. 19—20; см. также «Литучеба», 1931, № 9, с. 104.

[5] Горький — Федину, 13 декабря 1924 г. В кн.: «Горький и советские писатели». М., Изд-во АН СССР, 1963, с. 481.

«революцию стиля», оказались зависимыми в стилевом отношении от формалистско-эстетских влияний.

«Веяния времени», «грехи молодости», о которых говорит Гладков в связи со стилем «Цемента», по-своему выражены и в романе «Города и годы» Федина, и в сказово-орнаментальной изысканности романа Леонова «Барсуки», и в ритмизированном повествовании Веселого «Страна родная». Гладков в течение пятнадцати лет почти заново переписывал многие страницы «Цемента». Это говорит о трудном преодолении им «грехов молодости», дурного «поветрия» в литературе, сказавшегося в стилизаторских погрешностях, в обилии вульгаризмов, натуралистических вольностей [1].

Создание «своего *стиля*, свойственного новой *эпохе*, идеологическому содержанию произведения и диалектике объективной действительности», Гладков связывал с созданием *своего* художественного метода, который «свидетельствовал бы о новом *эстетическом этапе* в истории художественной мысли» [2].

Если слабость «Цемента» — в нарочитом «преодолении предшествующих стилей», что составляло одну из творческих установок Гладкова, то его сила и новаторство — в поисках обобщенно-крупных, пафосных стилистических образований, соответствующих героике, эпическому размаху новой эпохи. Это особое восприятие революционной действительности, отмеченное еще Горьким как «романтизация» ее положительных явлений, подчеркивалось и в ходе возникшей вокруг «Цемента» дискуссии.

Роман Гладкова относили к числу «героических поэм» о революции [3], отмечали его радостную, светлую тональность, связанную с рождением нового [4], «приподнятость», «цветистую взвинченность» повествования [5]. С тех пор эта особенность «Цемента» характери-

---

[1] Ф. Гладков. О литературе. М., «Сов. писатель», 1955, с. 22.

[2] Там же, с. 20.

[3] П. Коган. О Гладкове и «Цементе». «На лит. посту», 1926, № 1, с. 41.

[4] Вал. Полянский. «Цемент» и его критики. «На лит. посту», 1926, № 5—6, с. 52.

[5] А. Серафимович. «Цемент» (роман Ф. Гладкова). «Правда», 16 февраля 1926 г., № 38, с. 2.

зуется как «обобщенно-символическая, приподнято-романтическая манера повествования», обусловившая его стилевое своеобразие — крупные мазки, яркие детали, отсутствие «полутонов», резкие переходы красок [1].

Романтическое изображение героики народной революции, «приподнятый», «цветистый», «взвинченный» стиль, характерные для «Цемента», по-своему окрашивали и «Железный поток» Серафимовича, и «Страну родную» Веселого. Такой способ отражения действительности не противостоял реализму, а как бы обогащал его романтикой утверждения нового. Не зная еще, как определить особенности слияния «двух начал», в это время начали говорить о «романтическом реализме», понимая его как «реализм, окрашенный пафосом конечных целей эпохи» [2].

Советский роман накопил к этому времени настолько значительный художественный опыт, что в критике, опираясь на этот опыт, все чаще стали говорить о «новом эстетическом этапе в истории художественной мысли», о новом творческом методе, рождавшемся в процессе отражения новой действительности.

Ратуя за «героический роман», А. Толстой намеревался положить в его основу метод, который называл «монументальным реализмом». Луначарский чаще всего пользовался в это время понятием «социального реализма» и считал, что «окончательный поворот к социальному реализму» является общей чертой литературы «текущего периода» [3]. Рапповцы отстаивали свое определение нового метода как «пролетарского реализма» [4]. Путь новой литературы первоначально определялся ими как «путь монументального, героиче-

---

[1] Л. Ф. Ершов. Пафос творческого труда в советской литературе 20—30-х годов. В кн.: «Вопросы советской литературы», т. VII. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1958, с. 92, 93.

[2] «На лит. посту», 1927, № 4 (июль), с. 33. См. также: В. Полонский, О современной литературе. М.—Л., 1928, с. 170.

[3] А. В. Луначарский. Этапы роста советской литературы. Доклад на Международной конференции пролетарских писателей. «На лит. посту», 1927, № 22—23 (ноябрь — декабрь), с. 20.

[4] «Творческие пути пролетарской литературы», сб. 2. М.—Л., ГИЗ, 1929, с. 175.

ского, «романтического» реализма»[1]. Вскоре, правда, «пролетарский реализм» стали именовать «диалектико-материалистическим художественным методом», и Фадеев заявлял, что «этот метод не нуждается ни в каких романтических примесях»[2].

При всей противоречивости, путаности определений метода, который утверждался в советской литературе середины 20-х годов, эти определения были порождены стремлением терминологически закрепить то новое, что вносилось художественной практикой, в том числе достижениями романистов, в реализм как метод художественного отражения социалистического опыта и утверждения революционных идеалов.

III. Опыт романа о революции и развитие советского исторического романа. Судьбы народных масс и проблема характера

Подводя итоги развития советской литературы в 20-е годы, М. Горький отмечал, что «у нас создан подлинный и высокохудожественный исторический роман», какого не знала дореволюционная литература, и называл романы А. Чапыгина «Разин Степан», Ю. Тынянова «Кюхля» и «Смерть Вазир-Мухтара», Г. Шторма «Повесть о Болотникове». «Я не знаю в прошлом десятилетия,— писал Горький,— которое вызвало бы к жизни столько ценных книг»[3].

Исторический роман обычно служит предметом особого, изолированного от романов о современности рассмотрения. Ю. Андреев даже считает, что исторический роман «возник и расцвел в советской литературе, по существу, даже раньше, чем роман о современности». Весь пафос своего исследования он сосредоточивает на «издержках производства» в формировании жанра такого романа, подвергая справедливой критике романы Г. Чулкова, рассчитанные на невзыскательные вкусы, Ал. Алтаевой, облекавшей исторические события в беллетристическую форму, К. Шильдкрета, отличав-

[1] «На лит. посту», 1927, № 5—6 (20 марта), с. 5.

[2] А. Фадеев. Долой Шиллера! Речь на II пленуме правления РАПП. «Лит. газета», 28 октября 1929 г., № 28, с. 2.

[3] М. Горький. Собр. соч. в 30 томах, т. 25. М., Гослитиздат, 1953, с. 254.

шегося изрядной писательской плодовитостью и небольшим художественным даром. Ю. Андреев считает, что прошлое «отображалось первоначально (и это совершенно естественно) в отчетливо выраженных традициях исторического романа XIX века» [1]. Поэтому в первых романах эпопеи С. Сергеева-Ценского «Преображение» («Валя», «Обреченные на гибель», 1921—1923) исследователь отказывается видеть истоки нового исторического романа. Мало «здоровых тенденций» находит он и в несколько позже созданных этим писателем романах «Невеста Пушкина», «Гоголь уходит в ночь», «Мишель Лермонтов».

Подобный пафос «историко-литературного исследования», когда основные тенденции развития целого жанра остаются в стороне,— не что иное, как игнорирование взаимосвязей внутри литературного процесса. Между тем тематика и проблематика исторического романа определялись еще М. Серебрянским как «родословная революции» [2].

Вычленились уже в 20-е годы и два основных направления развития исторического романа. Одно из них, историко-биографическое, представлено романами «Одеты камнем» О. Форш, «Кюхля» и «Смерть Вазир-Мухтара» Ю. Тынянова, романами о революционном движении в России, об исторических судьбах русской интеллигенции, другое — о жизни трудового народа, о революционных движениях крестьянских масс («Разин Степан» А. Чапыгина, «Салават Юлаев» С. Злобина, «Повесть о Болотникове» Г. Шторма).

Опираясь на наблюдения своих предшественников в изучении исторического романа, Ю. Андреев, правда, с оговоркой о «несовершенных попытках», видит в обращении к «прошлому» «стремление большинства писателей помочь читателям понять историческую закономерность совершившейся только что революции» [3].

Мощный свет великой Октябрьской революции проникал в глубь веков, озаряя историческое прошлое

---

[1] Ю. Андреев. Русский советский исторический роман. 20—30-е годы. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1962, с. 8.

[2] М. Серебрянский. Советский исторический роман. М., Гослитиздат, 1936, с. 53.

[3] Ю. Андреев. Русский советский исторический роман. 20—30-е годы. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 8.

народа, трагическое положение народных масс, наиболее драматические этапы его борьбы за освобождение, историю русской культуры, судьбы лучших людей русской нации, отдававших свои силы народу.

Характер подлинного героя своего времени, выразителя народных интересов выдвигался на первый план уже в историческом романе 20-х годов и раскрывался во взаимосвязи с конкретными историческими событиями. Ольга Форш в романе «Одеты камнем» воссоздает трагическую судьбу революционера середины прошлого века, сосредоточившись преимущественно на морально-психологических проблемах времени.

Если роман О. Форш начинал, по словам М. Горького, «на Руси подлинный исторический роман, какого до сей поры не было»[1], то Ю. Тынянов, подхватив тему русского освободительного движения, глубоко разработал в романе «Кюхля» проблему исторического характера. В образе сына своего времени, видного деятеля русской культуры Кюхельбекера воплощается судьба целого поколения революционеров эпохи декабристского движения. Тынянов новаторски обогатил этот жанр тем историзмом обстоятельств, конфликтов, характеров, порожденных эпохой, которого еще не хватало роману «Одеты камнем». Правда, мотивы жертвенности, пессимистической трактовки истории революционного движения звучали не только в романе Форш, но и в романах Тынянова, особенно в романе «Смерть Вазир-Мухтара».

В романах Форш и Тынянова проблемы исторических судеб масс еще не стали предметом детального и глубокого художественного освещения. Обращение Чапыгина, а затем Злобина и Шторма к изображению народных масс, участвующих в антифеодальных крестьянских восстаниях, к фигурам возглавивших их народных вождей Ивана Болотникова, Степана Разина, Емельяна Пугачева, выдвигало на первый план проблему роли масс и личности в истории.

«Основная моя мысль, поставленная здесь,— писал Чапыгин о своем романе «Разин Степан»,— показать

---

[1] Горький — Форш, 5 сентября 1926 г. В кн.: «Горький и советские писатели. Неизданная переписка». М., Изд-во АН СССР, 1963, с. 584.

крестьянскую революцию и ее замечательного вождя»[1]. «Разин Степан» действительно — первый исторический роман о народе и народном герое. «Решающая роль народных масс в исторических событиях наглядно показана в романе в единстве стихийного процесса и сознательных действий тех, кого народ выдвинул из своей среды в качестве своих руководителей»[2].

Силу Разина художник видит в связи его с народом, в мужестве которого он черпает решимость и волю. Жизнь и борьба народа, широкий размах и антикрепостнический характер его движения предстают у Чапыгина в сочной живописи массовых сцен, батальных картин, действий, передающих настроения громадного множества людей, в котором писатель выделяет и яркие отдельные личности, красочно, как и облик всей массы, изображая их.

Народ — бурлящая стихия, рокочущая толпа — ни на минуту не сходит со страниц романа Чапыгина. Писатель не скрывает теневых сторон разинского движения, отказывается ретушировать народный быт, нравы эпохи. Односторонняя натуралистичность одних сцен причудливо переплетается с романтическим пафосом других. Исследователи уже не раз отмечали полемически выраженную в романе романтизацию центральной фигуры Разина.

«Когда А. П. Чапыгин в соответствии с историей,— пишет М. Серебрянский,— рисует Степана Разина крупной фигурой и в некоторых местах романа даже идеализирует Разина и его сподвижников, это, как и весь облик героев, ощущается критикой и читателями как элемент явной *полемики* советского романиста с буржуазно-дворянской литературой и историографией. И это тоже форма вторжения современности в исторический роман, не говоря уже об его общем фоне, о том чувстве исторической перспективы, которая дана в романе как идея революционной преемственности прошлого с настоящим»[3].

[1] Цит. по кн.: Ю. Андреев. Русский советский исторический роман. 20—30-е годы. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1962, с. 43.

[2] С. М. Петров. Советский исторический роман. М., «Сов. писатель», 1958, с. 39.

[3] М. Серебрянский. Советский исторический роман. М., Гослитиздат, 1936, с. 51.

«Чувство исторической перспективы», идея «революционной преемственности», начиная с 20-х годов, прочно связывали советский исторический роман с тем опытом, который уже был накоплен романом о современности. Жанр советского исторического романа *опирался* на этот опыт. Обращаясь к темам и проблемам революционного прошлого, исторические романисты шли в русле тех исканий, которые были начаты повествованиями об Октябрьской революции и гражданской войне, с их стремлением крупно, масштабно изобразить движения масс и образы народных героев, борцов за свободу.

Как и роман, шедший «по горячим следам современности», только что завершенного «вчерашнего» дня, роман о покрытом дымкой времени «прошлом», обогащенный чувством исторической перспективы, новыми общественными отношениями, побеждавшими в нашей стране, обращался к эпохальным историческим конфликтам, к напряженным классовым схваткам, обнажавшим сущность социальных противоречий времени, к изображению узловых этапов в народной борьбе за освобождение. Все возраставший интерес исторического романа к судьбам крестьянских масс в стихийных антифеодальных восстаниях XVII—XVIII веков во многом объясняется стремлением романистов исторически осмыслить «родословную» Октябрьской революции, понять сложность путей целого класса на современном этапе.

Советский исторический роман, обращаясь к иным эпохам, отдаленным по времени от современности, разрабатывал те же проблемы, которые только что, на самом горячем материале революционной борьбы, решали авторы «Чапаева» и «Железного потока», «Страны родной» и «Барсуков», «Хождения по мукам» и «Городов и годов». Это проблемы судеб Родины, роли масс и народных героев в истории, интеллигенции и революции, стихийности и сознательности.

Взаимосвязь исторического романа с романом о современности отчетливо проступает не только в идейно-тематической преемственности, в общности отправных позиций, взглядов на «далекую» и «близкую» историю, но и в общности идейно-творческих принципов. С. Петров считает, что уже в 20-е годы «советский

исторической роман развил сильные стороны критического реализма, которые в предреволюционной *исторической* беллетристике были присущи только одному Льву Толстому». Причем развитие критического реализма исследователь видит лишь «в освещении исторического прошлого господствующих классов царской России», в использовании Ольгой Форш некоторых мотивов и деталей «толстовского изображения аристократической среды», во влиянии «исторической живописи» Гоголя на роман Чапыгина «Разин Степан» [1].

Такая постановка вопроса, думается, искусственно изолирует советский исторический роман от тех настойчивых поисков нового метода, которые выражались в творческой практике романистов 20-х годов. Этот процесс, разумеется, шел в советском историческом романе, и шел так же сложно, как и в романе о современности. Реализму и здесь приходилось вступать в сложные конфликты с влияниями символистской поэтики, проникшими в роман Форш «Одеты камнем», с формалистско-модернистскими веяниями, сказавшимися особенно на романе Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара», одерживать верх над натуралистическими элементами в повествовании Чапыгина. Это одна, так сказать, негативная, сторона идейно-творческого процесса. Позитивная же сторона обычно обходится молчанием. А между тем в романах «Одеты камнем» и «Кюхля» уже накапливался тот же опыт, что и в произведениях о современной действительности,— опыт правдивого, исторически конкретного изображения передовых общественных сил, хода истории, борьбы нового со старым, характеров революционеров в идейной борьбе своего времени.

Появление «романа масс» Чапыгина, раскрывавшего стихийное движение народа как исторический процесс, проблемы взаимоотношений народа и его вождя, справедливость народного восстания, трагедию его поражения и неизбежность торжества в будущем, было на данном этапе развития романа не чем иным, как утверждением в нем социалистического идеала, с позиций которого писатель обращался к прошлому. Вот

---

[1] С. М. Петров. Советский исторический роман. М., «Сов. писатель», 1958, с. 25, 26.

почему роман Чапыгина «положил начало *классике советского* исторического романа» [1].

М. Горький высоко оценивал успехи исторического романа прежде всего с точки зрения его значения для судеб всего советского романа. «...Молодые наши художники слова,— писал Горький,— получили хорошие образцы, на которых можно учиться писать о прошлом не столь далеком, как далека эпоха Петра Первого, но очень похожем на нее — я говорю о вчерашнем дне» [2]. Горький не думал отождествлять «вчерашний день» с далеким прошлым петровских времен. Он хотел лишь одного — чтобы накопленный историческим романом художественный опыт не прошел бесследно для судеб романа о современности.

Взаимосвязь исторического романа и романа о современности двусторонняя. Исторический роман опирался на успехи романа о революции и гражданской войне, складывался как жанр в русле общих исканий романистов, содействуя собственным опытом дальнейшему развитию советского романа.

IV. Социально-бытовой роман о нэповской действительности. Тематический диапазон романа конца 20-х годов и его типологические разновидности

Если в начале 20-х годов со всех сторон раздавались голоса об утрате русской литературой романических традиций, даже о «гибели» романа как жанра, то теперь почти каждый год печатается в журналах, выходит отдельными изданиями до сотни романов. В этот поток хлынули и мелкотемные, художественно беспомощные романы, в которых объемное изображение действительности подменялось хроникальностью, статичной описательностью, социологическим схематизмом в развертывании конфликтов и образов. Проблемы современности растворялись нередко в натуралистически скопированных бытовых ситуациях.

---

[1] С. М. Петров. Советский исторический роман. М., «Сов. писатель», 1958, с. 36.

[2] М. Горький. Собр. соч. в 30 томах, т. 25. М., Гослитиздат, 1955, с. 254.

Роман середины 20-х годов переживал трудности, связанные с противоречиями действительности этих лет, с трудностями перехода к социалистическому строительству. Революционное преобразование отсталой, разрушенной войнами России шло неизведанными путями. Сложности, препятствия, противоречия возникали на каждом шагу. Старый мир с его косными привычками и предрассудками активно сопротивлялся новому. Переход к развернутому социалистическому строительству осложнялся серьезными экономическими затруднениями, острой классовой борьбой в стране.

Трудности создания общества, еще незнаемого человечеством, вызывали и трудности его художественного осознания и освоения. Этим объясняется острота борьбы, напряженность исканий и в жанре романа этих лет, особенно в становлении социально-бытового романа о противоречивой нэповской действительности.

Роман этих лет, вторгаясь в процессы социалистического строительства после окончания гражданской войны, стремится захватить различные слои общества, судьбы рабочего класса, крестьянства, интеллигенции. Рисуя широкую картину восстановления разрушенной войной страны, взаимосвязи города и деревни, А. Караваева в романе «Лесозавод» (1928) прослеживает перемены в сознании и психологии тружеников, духовный поворот их к новой жизни. Особенно привлекает писательницу рост личности нового человека, коммуниста Огнева в этих процессах.

М. Чумандрин в романе «Фабрика Рабле» (1928) изображает напряженную классовую борьбу рабочих с хозяином частной фабрики, становление в этих условиях рабочего коллектива, семейные отношения и трудности быта этих лет. С. Семенов в романе «Наталья Тарпова» (1927) делает попытку нарисовать жизнь партийного коллектива большого завода. Герой романа П. Логинова-Лесника «Дикое поле» (1928) Роман Симонов приезжает в родной город, чтобы распахать «дикое поле» запустения, но сам оказывается во власти его «манящих призраков». Ему не удается восстановить запущенный завод, потому что он не видит «ту силу, которая творит настоящую жизнь».

Рыхлая структура повествования, в основе которой последовательный пересказ событий, утомительные, лишенные действия описания и диалоги, примитивный самоанализ личности, которым подменяется развертывание характера героя времени,— все это свидетельствовало о том, что социально-бытовой роман этих лет испытывает серьезные затруднения.

В тематическом многоголосье конца 20-х годов особенно широко представлены романы, предметом внимания которых становились процессы, происходившие в деревне после Октября. Вслед за произведениями С. Подъячева, А. Чапыгина, И. Касаткина, П. Ярового о дореволюционном крестьянстве один за другим следуют романы Я. Коробова «Катя Долга» (1926), «Дема Баюнов» (1927), А. Тверяка «Передел» (1926), М. Карпова «Пятая любовь» (1927), А. Дорогойченко «Большая Каменка» (1927), С. Жданова «Мартемьяниха» (1927), многочисленные романы Ф. Каманина и других авторов.

Критика склонна была относиться к изображаемому в этих романах как «к кускам самой жизни», уже тогда отмечая в большинстве из них и «фотографирующий бытовизм», и схематизм образов, и «уклонение подлинного действования в сторону словесно отвлеченной схемы» [1].

В романе Карпова социальные проблемы становления новой деревни растворялись в семейно-бытовых коллизиях, натуралистических зарисовках быта. Даже в «Большой Каменке», лучшем из деревенских романов этих лет, переход крестьянства к коллективному хозяйствованию представал весьма схематично.

Лишь к концу 20-х годов, когда появляются романы Ф. Березовского «Бабьи тропы» (1928), Н. Кочина «Девки» (1929) и особенно Ф. Панферова «Бруски» (кн. I, 1929), К. Горбунова «Ледолом» (1929), П. Замойского «Лапти» (кн. I, 1929), стало ясно, что роман о деревне, преодолевая эмпиризм, натуралистическую фактографию, становится на путь углубленного раскрытия процессов социалистического строительства в деревне.

Обострение классовой борьбы в то время, когда

---

[1] А. Дивельковский. Наша деревня в зеркале романа. «Красная новь», 1928, № 7, с. 227.

партия совершала трудный поворот к новой экономической политике, укрепляя союз рабочих и крестьян на новой экономической основе, сказалось и «на литературной поверхности общественной жизни». Панические мотивы и капитулянтские настроения, замеченные В. И. Лениным в поэзии начала 20-х годов[1], вскоре, пожалуй, еще более откровенно проявились в жанре романа.

«Сложность хозяйственного процесса, одновременный рост противоречивых и даже прямо враждебных друг другу хозяйственных форм, вызываемый этим развитием процесс нарождения и укрепления новой буржуазии, неизбежная, хотя на первых порах не всегда осознанная тяга к ней части старой и новой интеллигенции»[2] — всем этим объясняются противоречивые тенденции и в развитии романа второй половины 20-х годов.

Временное оживление буржуазно-мещанской идеологии и морали буквально затопило социально-бытовой роман картинами нэповской действительности, «афинскими ночами» разложения молодежи, изображенными в формах откровенного физиологического натурализма. Серия книг такого типа открылась повестями С. Малашкина «Луна с правой стороны, или необыкновенная любовь» (1926) и Л. Грабаля «Лахудрин переулок» (1926). Затем появляются романы И. Эренбурга «Рвач» (1927) и «В Проточном переулке» (1927), Л. Гумилевского «Собачий переулок» (1927), Ю. Берзина «Форд» (1927), В. Лидина «Отступник» (1927) и др.

Авторы этих романов обращались, казалось бы, к самым современным темам. Но их привлекало не трудное рождение новых социальных отношений, а торжество буржуазно-мещанской стихии, разлагающей завоевания революции. Мутная пена обывательщины, оказавшись на поверхности нэповских времен, заслоняла глубинные процессы общественной жизни. Современность выглядела бледным фоном, на котором в духе бульварного романа развертывались «половые

---

[1] См. В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 45, с. 88.

[2] «О политике партии в области художественной литературы. Резолюция ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 г.» В кн.: «О партийной и советской печати. Сборник документов». М., изд-во «Правда», 1954, с. 343.

проблемы», эротические похождения надломленной молодежи, опустившейся до звериного утоления «естественной страсти».

«Животное опрощение» становится стимулом поведения «героев» романа Гумилевского «Собачий переулок». Мрачный соблазнитель Буров, похотливый студент Хорохорин, ноющие обитатели грязных переулков, все эти Веры, Зои, Анны, Вари охотно участвуют в «собачьей свадьбе», мечутся от страсти, гибнут от абортов, кончают жизнь самоубийством. В откровенной ориентации на бульварную романистику ничем не отличается от Гумилевского и автор романа «Отступник» Лидин. Болезненный интерес к патологии, к ненормальным людям проявляет Н. Никитин в романе «Преступление Кирика Руденко» (1928).

«Гниение жизни» привлекает в это время и И. Эренбурга. Еще в романе «Рвач», противопоставляя пути в революции братьев Лыковых, писатель декларировал это: «Не дожидаясь часа, когда будет, наконец, написана проникновенная книга об Артеме, мы предпочитаем теперь же обогатить познание современников историей жизни его брата» [1].

Не большевик Артем, а «рвач» Михаил, убедивший себя, что «жизнь прекрасна и вне революции», прежде всего приковывает к себе внимание Эренбурга. В центре романа — быстрое «гниение героя» («Трудно найти в нем еще не тронутые этим процессом элементы»), «выставленного» из партии за «не подобающий для коммуниста образ жизни», растление личности «пролетарского происхождения».

«Злобные призраки, ядовитые испарения наших застоявшихся дней», грязь Проточных переулков, процветание «бывших людей», оглушенных революцией и воскресших среди противоречий новой экономической политики, торжество «красных купцов» и ничтожество забитого, безвольного «маленького человека», которому нет места в жизни, страх его перед нэповской действительностью — всем этим густо заполнены страницы романа. Время течет, но «никаких особых перемен» в Проточном переулке не происходит,

---

[1] И. Эренбург. Рвач. Роман. Одесса, «Светоч», 1927, с. 175.

темные силы пожирают все лучшее. И только юродивый Юзик несет крест своих страданий.

В «конспекте романа» Пильняка «Иван Москва» (1927) советская столица разъедается буржуазным гниением. «Миллионный город Третьего Интернационала» предстает как город самоубийц, в котором «бульвары и рынки командовались кокаином»[1].

Герои этого романа, больные тифом, истомленные зноем красноармейцы, бредут по Кубани и несут с собою погибших в бою товарищей, считая их живыми: «мертвецы совершенно изгнили, у одного отвалилась челюсть, у другого вывалились кишки». И все-таки мертвецы несли караул, в их руки вкладывали винтовки, кормили, насовывая «во рты своими ложками пшенную кашу». Командир красноармейцев, зырянин Иван Москва, ночью в бреду сыпного тифа приходит к случайной женщине, находящейся, как и он, в горячке болезни, и она отдается ему.

После войны директор большого завода Иван Москва встречается с этой женщиной, но не может соединить с ней свою жизнь. Его точит наследственный сифилис. Он хочет вылечиться, приезжает в «столицу первого на Земном Шаре социалистического государства». На обратном пути самолет разбивается, и Иван Москва погибает.

Модернистская символика Пильняка носила слишком прозрачный характер — неприятие революции выливалось в разнузданные, натуралистические формы. Это и привело Пильняка к созданию романа «Красное дерево» (1929), который был встречен как клевета на Советский Союз.

Серьезный крен социально-бытового романа в сторону натуралистического копирования мещанского быта нэповских дней, изображения душевно изувеченных людей, адюльтерных ситуаций и альковных сцен сказывался на художественной стороне такого повествования, утрачивалась его структурная целостность, а проблема характера не ставилась совсем.

В. Каверин в романе «Скандалист» (1928) рисовал скандалистов и чудаков из среды интеллигенции, ко-

---

[1] Б. Пильняк. Иван Москва. «Красная новь», 1927, № 6, с. 45.

торые «рождены одной эпохой, вскормлены другой и пытаются жить в третьей» [1]. «Оно слопало нас, как хотело»,— говорит о времени герой Каверина Некрылов на одной из василеостровских вечеринок. «Скандалисты» — люди паразитирующие, «лишние люди».

Разложение городского мещанства, вырождение «бывших людей» в бандитов, спекулянтов, контрабандистов показывал М. Слонимский. Герой его романа «Средний проспект» (1928), следователь Максим Широков, почти одиноко ведет борьбу с экономической контрреволюцией. Он сознает, что его «личная судьба кровно связана с судьбою революции, в противоположность всем Масютиным», но сам он, в сущности, капитулирует перед «Средним проспектом»: «Я вырос на Среднем проспекте, и, надо сознаться, много во мне еще от этого Среднего проспекта. Я уж с этим так и помру — поздно мне выправиться» [2].

Талантливый журналист Николай Лобов, герой романа А. Яковлева «Победитель» (1927), приезжает в столицу, чтобы «завоевать» ее своим пером. Он упивается славой и успехами, возбуждающими, как «запах красивой женщины», и забывает о друге. Женщины, как наваждение, преследуют его. И Лобов «погибает», убивая уличенную в измене похотливую балерину. «Честолюбивые мечты о славе, о любви прекрасных женщин» — все это оказывается «шелухой» перед суровой и вечной, первозданной и благостной природой, примитивной сельской жизнью, бесхитростно понятной, жаркой и задорной Глашей. Непритязательный Лобов находит утешение в слиянии с «жизнью земли» и видит в этом «искупление греха»: «Бери жизнь такой, какой она есть. Благословляй день, что отпущен тебе судьбой. Ибо всякий день есть чудо. Видеть, дышать, двигаться, говорить, что может быть прекраснее» [3]. В этой потребительской философии — цель жизни Лобова. И автор солидарен со своим героем. В этом он видит его «победу».

Среди социально-бытовых романов о нэповской

---

[1] В. Каверин. Соч., т. III. Л., «Прибой», 1930, с. 11.

[2] М. Слонимский. Средний проспект. М.— Л., ГИЗ, 1928, с. 136—137, 138.

[3] А. Яковлев. Победитель. М., «Недра», 1927, с. 228.

действительности роман Л. Леонова «Вор» (1927) выделяется активным гуманистическим отношением к человеку, блуждающему в потемках буржуазно-мещанской стихии нэпа. Герой романа, участник гражданской войны Дмитрий Векшин, оказавшись безработным, впадает в панику, опускается, становится вором. Такое падение своевольного бунтаря Леонов объясняет столкновением «жажды романтики» с «негероическими буднями».

«Фронты окончились, и будничная сутолока застила их огни. Тогда Векшин вернулся в город.

То было время, когда борьба стала хитрее, и оружием ее стали не пушки, а цифры. На площадях наспех починялись магазины, вспыхивали огни увеселений, и чаще слышался смех. Исподлобья следили демобилизованные солдаты Революции, как все пышней, все ярче зацветали магазинные витрины, вчера еще простреленные насквозь. Сегодня они будили голод, страх, недоумение»[1].

Но Векшин, еще недавно насмешливо взиравший на все это и льстивший себя тайной мыслью: «Захотел — и стало, захочу — и не будет!» — оказывается вышибленным из жизни. Он протянул руку, чтобы открыть дверь в магазин нарядной и пышной нэпманше, но она ударила его перчаткой по руке, и Бабкина, свидетеля вчерашней его славы и нынешнего унижения, «потрясло растерянное выражение Митькиного лица». И бывший комиссар кавалерийского полка теряется перед этим торжеством ненавистной собственности, в одно мгновение рушатся его революционные идеалы и начинаются метания человека, изолировавшего себя от общества, за которое он так храбро и самозабвенно сражался в годы гражданской войны, начинается стихийная борьба не только с нэповской действительностью, но и с самим собой.

Писатель уводит своего героя на задворки нэповской Москвы, воссоздает в романе среду и быт уголовников, увлекается изображением душевно надломленных «страдальцев», очищающих в этих страданиях свою душу. Намеревался Леонов показать и возрож-

---

[1] Л. Леонов. Вор. Роман в четырех частях. Харьков. «Пролетарий», 1928, с. 44.

дение Векшина к новой жизни, его разрыв с уголовным миром, переход к честному труду в условиях развертывающегося в стране строительства социализма. Но история возрождения героя осталась за пределами романа: «Остальное — как Митька попал к лесорубам и был бит сперва, а потом обласкан; как работал в их артели и пьянел от еды, заработанной тяжким трудом шпалотеса; как огрубел, поступил на завод, учился (великая пора учебы наступала в стране); как приобрел свое утерянное имя — все это остается вне пределов сего повествования» [1].

Вместе с сочинителем Фирсовым писатель романтизировал своего героя, склонен был оправдывать его метания «на перегоне двух эпох». В новом варианте романа «Вор» (1965) писатель осознает «бесплодность фирсовских попыток — ссылкой на душевное нездоровье от какой-то там навязчивой отвлеченной идеи! — спасти еще недавно симпатическую ему — хоть и пошатнувшуюся, — а ныне почти ненавистную автору личность Векшина» [2] и становится на путь развенчания своего героя. Но эта новая редакция романа и эта позиция писателя — порождение иного времени.

Тогда же, как справедливо подмечает Е. Старикова, в обстановке «зрелого» нэпа, писатели, раскрывая исторически сложившиеся противоречия в образе человека, сначала захваченного героикой революции, а затем «в недоумении остановившегося перед ее буднями», «охотно и в целом талантливо делали первое, но не умели осуществить второе и третье», то есть старались запечатлеть этого героя, но не смогли еще осмыслить и объяснить выразившиеся в нем исторические противоречия: «Очень часто автор так близко стоял к своему растерявшемуся герою, что соседство становилось опасным для всей концепции произведения, а иногда приводило и к прямым ошибкам...» [3]

В отличие от нередко натурализированного социально-бытового романа этих лет о нэповской действительности, Леонов в романе «Вор» сосредоточивается

---

[1] Л. Леонов. Вор. Харьков. «Пролетарий», 1928, с. 429.

[2] Л. Леонов. Вор. Роман. М., «Московский рабочий», 1965, с. 335.

[3] Е. Старикова. Поэзия прозы. М., «Сов. писатель», 1962, с. 33.

не столько на быте переломного времени, сколько на раскрытии душевной жизни своих героев, на социально-психологическом анализе внутреннего мира и Митьки Векшина, и тех, кто как бы олицетворяет ненавистную ему собственническую действительность, прежде всего торговца-нэпмана Николая Заварихина, как фигуры, наиболее активно выражающей враждебное Векшину стяжательское начало, и преддомкома Чикилева, обнажающего подлое свое «мурло мещанина».

Своеобразие романа Леонова при всей противоречивости и нередко пессимистичности тогдашних взглядов писателя о рациональности природы и несовершенстве человеческого разума, анархичности общества, смятении его перед «хаосом жизни» заключалось в постановке и решении больших философско-этических проблем — о счастье и страдании человека, о смысле жизни и ее ценности, о духовном приобщении к вековой культуре, взаимоотношении с обществом... Правда, современный исследователь, считающий, что уже в романе «Вор» накапливались те начала, которые вели писателя к созданию философского романа, отмечает: «Социальное в «Воре», облекаясь в одежды философских обобщений, оставалось в сфере нравственно-этических исканий, изолированных в значительной мере от воздействия конкретных условий общественно-исторической среды... Стремясь усилить философское содержание романа, Леонов обращается к Библии, к ее притчам, образам и словечкам. Но этот прием, способствуя возвышению нравственно-этических споров до символа (вспомним размышления Фирсова о «нагом человеке», притчи о древнем велосипеде и судьбе Адама и Евы, изгнанных из рая, однако вернувшихся туда во главе с искусителем, но уже окольной дорогой), вряд ли помогал выяснению конкретных социальных проблем своего времени» [1].

Тематический диапазон романа этих лет не ограничивался многообразием меняющихся на глазах событий современности. Широко захватывая проблемы социального переустройства мира, роман обращался к

---

[1] Л. Ф. Ершов. Русский советский роман. Национальные традиции и новаторство. Л., «Наука», 1967, с. 210—211.

изображению революционных событий, предшествующих Октябрю (О. Форш, «Горячий цех» (1927), И. Евдокимов, «Колокола» (1927), А. Демидов, «Вихрь» (1926), А. Тарасов-Родионов, «Февраль» (1927), М. Алексеев, «Зеленая радуга» (1927) и «Атаманщина» (1928), П. Дорохов, «Задетые крылом» (1926) и др.).

Наряду с экскурсами в прошлое (М. Пришвин «Кащеева цепь» (1928), М. Слонимский, «Лавровы» (1926), А. Явич «Путь» (1927) и др.), в романе этих лет на материале гражданской войны по-новому встает проблема героя и революции (А. Фадеев, «Разгром» (1927), В. Бахметьев, «Преступление Мартына» (1927), В. Кин, «По ту сторону» (1928), А. Малышкин, «Севастополь» (1929) и др.).

В литературной обстановке этих лет роман тематически отчетливо расчленялся на «производственный роман», «крестьянский роман», «роман об интеллигенции». Установившаяся с того времени тематическая типологизация романа поддерживается до сих пор. Причем преимущество «городского» или «индустриального» романа объясняется «объективной действительностью», тем, что «романист, писавший о рабочем классе, видел, как в индустриальном городе укрепляется социализм», «индустриальный материал уже сам по себе содержал больше возможностей для цельной идейно-художественной концепции», а «пестрота уклада крестьянской жизни и невыясненность конкретных форм перехода к единым социалистическим отношениям сужали луч зрения романиста, дробили социально-историческую направленность крестьянского романа» [1].

Такая точка зрения, опирающаяся, казалось бы, на конкретно-исторические предпосылки тематической типологии романа, затемняет, однако, процессы самоопределения различных его видовых образований. Жанровая «многоликость» романа определялась не столько тематической спецификой, сколько идейно-художественными установками повествования. При широкой тематической разветвленности романа, и перед «городской» и перед «деревенской» его разновидностями стояли, в сущности, общие задачи — просле-

[1] «История русского советского романа», кн. I. М.— Л., «Наука», 1965, с. 214, 215.

дить сложные процессы борьбы за социализм, его становления и упрочения.

Недостатки романов этих лет, как правило, были связаны с идейными изъянами и художественными просчетами. Хроникально-описательное повествование, натуралистическая бытопись, схематичность конфликтов и образов в одинаковой мере проникали как в «городской», так и в «деревенский» роман и лишали его жанровой определенности.

От поверхностно-описательного изображения современности, от схематической обрисовки персонажей, от примитивных форм повествования роман шел к более совершенным способам отражения новой действительности. Он осваивал не только различные структурообразующие жанр элементы, искал свои стилистические способы оформления повествования, но и принципы изображения крупных человеческих характеров во всем богатстве их внутренних движений. Социально-психологический роман становился наиболее распространенной разновидностью этого жанра.

Близки такому роману о современности были и типологически своеобразные, насыщенные актуальными проблемами сатирико-юмористические повествования и романы (В. Катаев, «Растратчики» (1926), Г. Никифоров, «Воробей» (1928), И. Ильф и Е. Петров, «Двенадцать стульев» (1928) и др.), научно-фантастические романы (В. Обручев, «Земля Санникова» (1922), А. Толстой, «Аэлита» (1923), «Гиперболоид инженера Гарина» (1926) и др.).

Яркие образцы приключенческого романа дает в эти годы А. Грин («Бегущая по волнам», 1926; «Золотая цепь», 1927).

Появление в самом конце 20-х годов первых частей повествования А. Толстого «Петр Первый» выводило на новые просторы жанр советского исторического романа.

Активный процесс видового «расслоения» романа, сказавшийся и в принципах создания характеров, и в дифференциации объектов и способов изображения, и в своеобразии стилистического оформления повествования, не исключал и взаимообогащения типологически различных видов романа.

Сложный процесс жанрового становления, овладе-

ния всеми богатствами романического повествования неотделим был от поисков нового художественного метода, овладения реалистическими средствами раскрытия психологического богатства человека нового общества.

Схематизм развертывания характеров и жизненных обстоятельств постепенно уступал место углубленному анализу человеческой индивидуальности, многогранному показу сложных жизненных противоречий. Панорамное изображение народных судеб в конденсированных формах, отражающих движения масс в революции, все больше сочеталось с пристальным вниманием к судьбе, действиям и психологии отдельной личности, с раскрытием человека революции как типичного для своего времени характера.

Остро вставала и проблема освоения реалистического наследия классической литературы, ее опыта в создании характера человека, во всем богатстве его душевных движений. Не уходили молодые романисты этих лет и от завоеваний советского романа начала 20-х годов, накопившего значительный опыт раскрытия эпохальных конфликтов, показа движения масс в революции и гражданской войне.

Освоение советским романом реалистических традиций шло в атмосфере нигилистического отношения к наследию классиков. Вслед за пролеткультовцами такое отношение настойчиво поддерживали не только лефовцы, но и многие другие сторонники всякого рода новаций и решительного разрыва с традициями. Рапповская критика, даже после указания партии на недопустимость «легкомысленного и пренебрежительного отношения к старому культурному наследству»[1], пыталась ограничить освоение классического наследства лишь использованием композиционных и стилевых приемов и предостерегала от плена «чуждой идеологии».

Нередкими в этих условиях оказывались случаи эпигонского копирования классического романа. Стиле-

---

[1] «О политике партии в области художественной литературы. Резолюция ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 г.» В кн.: О партийной и советской печати. Сборник документов. М., Изд-во «Правда», 1954, с. 345.

вые приемы гоголевского письма механически переносил в свои романы С. Клычков. В рабской зависимости от классиков находился и автор трехтомного романа «Русь» (1923—1926) П. Романов, задумавший создать эпопею русской предреволюционной действительности, но не пошедший дальше наивной трансформации «образов Обломова, князя Мышкина, Пьера Безухова, Иванушки-дурачка и многих других»[1]. Особенно часто эпигонски использовались романические приемы Л. Толстого и Достоевского.

Отказ от создания типически-самобытных, организующих повествование характеров, уход в чисто формалистические приемы сюжетостроения, использование поэтики как формообразующего начала уводили роман от раскрытия актуальных проблем современности.

Возможность развития советского романа на почве реалистических традиций и в опоре на классический роман подвергалась сомнению. В. Шкловский считал, что «традиционный психологический роман трудно поддается акклиматизации в советских условиях»[2].

Роман казался жанром совершенно отжившим, «несостоятельным для овладения новой историей»[3]. Когда в связи с выдвинутой рапповцами концепцией «живого человека» заговорили об учебе у классиков, о важности освоения романических форм, лефовцы особенно решительно выступили против «культа литературных предков». Отказываясь от жанра романа, подменяя реализм натуралистической «литературой факта», лефовцы превозносили хронику, мемуары, «запись фактов без расчета на эстетическое восприятие»[4].

«Главный наш бой «Лефу» — по вопросу о романе,— писал Н. Берковский, отстаивая реформы «социального романа».— «Леф» оспаривает сюжетность, «Леф» готов ограничить литературу показом неорга-

---

[1] Н. Замошкин. Два романа о вчерашнем дне. «Новый мир», 1926, № 12, с. 155.

[2] В. Ш[клов ский]. Преступление эпигона. «Новый Леф», 1928, № 4, с. 36.

[3] В. Перцов. История и беллетристика. «Новый Леф», 1928, № 8, с. 22.

[4] В. Перцов. Какая была погода в эпоху гражданской войны? «Новый Леф», 1927, № 7, с. 38.

низованного материала. Именно романная организация вносит в факты *смысл*» [1].

Интерес к законам «жанровой системы» романа чаще всего сводился к спорам о психологизме. Определяя основную задачу литературы — «реалистический показ личности» и учеба у классиков изображению «конкретных людей с их сложными внутренними процессами»,— рапповские теоретики важные для судеб современного романа проблемы подменили концепцией «живого человека». Причем теория углубленного «психологического показа живых людей», направленная против трафаретов и штампов, приобретала характер копания в противоречиях сознательного и подсознательного начал в человеке, инстинкта и рассудка, хотя «сырой подвал подсознания» и характеризовался как «объект преодоления», темнота которого должна быть электрифицирована [2].

Против «крайнего психологизма» выступил А. Курелла, считая, что такой психологизм «подготавливает *идеологию сильного героя* и *спасителя*, который ведет массы бедных, *несовершенных*, подверженных слабостям людишек...» По его мнению, писатель должен «сделать осязательными *сотни* отдельных личностей», показать событие «не *в одном* человеке, но в массе» [3].

Опираясь на опыт классиков в создании характеров людей, Фадеев предлагал свое понимание этой проблемы. По его мнению, концепция «живого человека» означала отход от голых схем, выражение идеи *«через людей, через показ действий, поступков этих людей, развитие и противопоставление их характеров, их взаимоотношений между собою, словом, через всесторонний показ живых людей* во плоти и крови» [4].

Большое значение для судеб советского романа приобретало и обсуждение вопроса о художественном методе. В это время наиболее решительно стали отвергать

---

[1] Н. Берковский. Борьба за прозу. «На лит. посту», 1928, № 24, с. 20.

[2] В. Ермилов. За живого человека в литературе. М., «Федерация», 1928, с. 16, 23.

[3] А. Курелла. Против психологизма. «На лит. посту», 1928, № 5 (март), с. 29, 32.

[4] А. Фадеев. На каком этапе мы находимся. «На лит. посту», 1927, № 11—12 (июнь), с. 4.

«перегиб к романтике». Романтическое начало объявлялось идеалистическим. При всей теоретической односторонности и терминологической путанице в решении проблемы художественного метода наиболее близко к пониманию метода социалистического реализма подходил Фадеев. «...В отличие от великих реалистов прошлого,— говорил он,— художник пролетариата будет видеть процесс развития общества и основные силы, движущие этим процессом и определяющие его развитие, т. е. он сможет и будет изображать рождение нового в старом, завтрашнего в сегодняшнем, борьбу и *победу* нового над старым. *Но это значит, что такой художник больше, чем какой-либо художник в прошлом, будет не только объяснять мир, но сознательно служить делу изменения мира»* [1].

Споры о судьбах советского романа, поиски его идейно-творческой основы, принципов раскрытия крупных социальных характеров современной эпохи стали особенно напряженными в год появления романа А. Фадеева «Разгром» (1927). Развернувшаяся вокруг этого романа дискуссия свидетельствовала о том, что поиски нового творческого метода неотделимы от освоения классического наследия реалистической литературы, а поиски нового героя — от поисков реалистических средств его изображения.

V. Герой и структура социально-психологического романа. «Разгром» А. Фадеева

«Повесть о *разгроме* сибирского партизанского отряда это — *победа* на фронте нашей пролетарской литературы» [2],— так несколько каламбурно писалось о романе А. Фадеева вскоре после выхода его в свет.

При всей разноречивости и нередко взаимоисключаемости суждений в развернувшейся вокруг «Разгрома» дискуссии, критика конца 20-х годов оценивала роман Фадеева преимущественно как крупное этапное

---

[1] А. Фадеев. Долой Шиллера! «На лит. посту», 1929, № 21—22, с. 7.

[2] В. Фриче. Литературные заметки. Повесть о новом человеке. «Правда», 11 мая 1927 г., № 104, с. 5.

завоевание советского романа[1]. «За Фадеевым,— писал В. Полонский,— вероятно, будет закреплено место крупнейшего представителя пролетарского психологического романа»[2].

Даже «перевальская» критика, не скрывая своего скептического отношения к пролетарской литературе, считала, что «Разгром» «целиком находится в плане подлинного искусства»[3]. Признавалось, что Фадеев «ближе к правде, убедительнее, человечнее», чем А. Веселый, настойчиво выдвигавшийся теми же «перевальцами»[4]. Используя «Разгром» для развертывания «теории интуитивности», А. Воронский доказывал, что до Фадеева романисты обнаружили лишь «полное пренебрежение к внутреннему миру своих героев, густо окрашенных в один какой-нибудь сплошной цвет»[5]. В «Разгроме» стали угадывать качества советского психологического романа[6].

Повествование Фадеева рассматривалось как «поэма о рождении нового человека», как произведение, в котором «почти впервые в нашей новой художественной литературе — человек дан не схематично, не отвлеченно-рационалистически, а, так сказать, органически, как живое существо»[7]. «В Левинсоне и Мечике А. Фадеев нащупал,— писал А. Селивановский,— *два основных типа нашей эпохи,* два ее психологических полюса»[8]. По словам другого критика, Фадеев «создает в нашей литературе *главного* человека нашей эпохи»: «Он пишет о живых людях действия, а не о тех «таинственных» для чуждого революции писателя «ко-

---

[1] Г. Якубовский. Чем волнует «Разгром». «Молодая гвардия», 1927, кн. 7, с. 174.

[2] Вяч. Полонский. Очерки современной литературы. О Фадееве. «Новый мир», 1929, кн. 7, с. 201.

[3] Д. Горбов. А. Фадеев. «Печать и революция», 1928, кн. 6 (сентябрь), с. 160.

[4] А. Лежнев. О «Разгроме» Фадеева. «Новый мир», 1927, кн. 8, с. 170.

[5] А. Воронский. Старое и новое. «Прожектор», 1927, № 7 (17 апреля), с. 20.

[6] В. Правдухин. Молодое вино. О романе А. Фадеева «Разгром». «Красная новь», 1927, № 5, с. 243.

[7] В. Фриче. «Литературные заметки». Повесть о новом человеке. «Правда», 11 мая 1927 г., № 104, с. 5.

[8] А. Селвановский. Жажда нового человека. «Молодая гвардия», 1927, кн. 6, с. 177.

жаных куртках», которых... пытались изобразить Пильняк и Эренбург» [1].

Еще в конце 20-х годов стало ясно, что «Разгром» создавался «совсем не по обычному трафарету». Опираясь на реальные события гражданской войны, изображая, казалось бы, традиционный для ранней советской романистики эпизод, конкретную ситуацию, Фадеев не пренебрег и опытом русских романистов-классиков в индивидуализации и типизации человеческих характеров. Используя этот опыт, он стал на путь «углубления типа», сумел впервые «дать личность в конкретности» и обогатить роман характерами людей революции, художественно зрелым анализом происходивших в них перемен.

Для понимания роли фадеевского «Разгрома» в развитии советского романа немало сделано советским литературоведением за последние годы [2]. Критика, однако, долгое время решительно отказывалась видеть в этом произведении романическое повествование. «Разгром» называли «растянутой повестью» (А. Воронский), рассматривали как «общественно-психологическую повесть» со сложившимися характерами (В. Правдухин), как «талантливый акварельный этюд к большой ненаписанной эпической картине» (Г. Якубовский). Проблема жанра оказалась и вне поля зрения исследователей последних лет.

Определение жанра «Разгрома» как акварельного этюда к большой эпической картине могло быть обосновано лишь в том случае, если бы борьба двух миров растворялась в батальных картинах, не несла в себе детально разработанных характеров. Роман Фадеева, казалось бы, развертывал одно событие, как и свойственно повести. Но это событие вбирало в себя важные исторические процессы народной борьбы. Они предста-

---

[1] А. Зонин. Пролетарский реализм («Разгром» А. Фадеева). «На лит. посту», 1927, № 7 (10 апреля), с. 21.

[2] А. Бушмин. Роман А. Фадеева «Разгром». Л., «Сов. писатель», 1954, с. 240; Д. Романенко. Александр Фадеев. Критико-биографический очерк. М., Гослитиздат, 1956, с. 51—73; К. Зелинский. А. А. Фадеев. Критико-биографический очерк. М., «Сов. писатель», 1956, с. 33—101; В. Озеров. Александр Фадеев. Творческий путь. М., «Сов. писатель», 1960, с. 42—120; Е. Книпович. «Разгром» и «Молодая гвардия» А. Фадеева. М., «Художественная литература», 1964, с. 5—61. И др.

вали теперь в многообразных характерах людей, участвующих в обновлении жизни.

Фадеев, избрав один из эпизодов этой борьбы, сосредоточивается больше не на развертывании эпических картин боев, а на раскрытии «внутреннего человека», на многообразных человеческих судьбах, на острых драматических и трагических ситуациях, в которых каждый из героев предстает во всей реалистической цельности характера, выражающего сущность социальных взаимоотношений и сложность объективных закономерностей действительности.

Многообразные детали довольно разветвленного повествования, в котором происходят значительные события и сталкиваются разные характеры, писатель подчинял выражению основной мысли романа, которую он видел прежде всего в пробуждении социалистической революцией широких народных масс к новой жизни.

В «Разгроме», как и во всяком сложном романическом повествовании, решаются многие важные проблемы: стихийности и сознательности в революционном движении, руководящей роли большевиков-рабочих «при больших элементах стихийности в партизанском движении», торжества пролетарской морали над отвлеченной, «общечеловеческой» моралью. Все они стекались к центральной мысли повествования — проблеме роста и воспитания масс в ходе самой революции. «Разгром» Фадеева — роман о народных судьбах в один из самых драматических периодов истории.

Опираясь на слова Фадеева о «несложности» сюжетной организации повествования в «Разгроме», критика твердила о хроникальности, «событийной бедности» романа, о сюжетной изолированности каждой главы, об отсутствии в повествовании многоплановой разветвленности.

Роман Фадеева имеет свою творческую историю. Многие его главы публиковались как самостоятельные звенья большого повествования. В силу этого писатель придавал каждой главе известную завершенность. Но каждое из этих звеньев подчинялось стройной идейной концепции, логике развертывания действия и характеров целого.

Повествованием охвачено несколько месяцев партизанского движения в Приморье того времени, когда ре-

волюционные силы под давлением японских интервентов и белоказачьих войск терпели поражения. С тяжелыми боями отступал, уходил в сопки и партизанский отряд Левинсона. Если в начале романа указывается лишь на приближение трудностей, то по мере развития действия напряженность обстановки становится все более очевидной. Отряд встречает все новые препятствия, вражеское кольцо смыкается все туже, идут неравные бои, преодолеваются засады, трясины. Усугубляются трудности и внутри отряда.

Таково «событийное» выражение сложно организованного сюжета. Но в основе повествования не хронологически воспроизведенные этапы движения отряда, а глубинные процессы, происходящие в людях в ходе народной борьбы — логика развития характеров в той трагической ситуации, в которой эти характеры обнаруживают свою социальную и нравственную сущность. Судьбы людей неотделимы от того положения, в котором находится отряд как организованный коллектив. Каждая личность воспринимается писателем в ее многолинейном общении с людьми, в сложных духовных переживаниях.

Роман Фадеева насыщен многообразными сюжетными коллизиями и психологическими конфликтами, важными как для наращивания напряженности действия, так и для развития характеров. Драматизм общей ситуации все возрастает, отряд оказывается в окружении, трагический исход неизбежен. В. Перцов не случайно рассматривал роман «Разгром» как одну из форм поисков советской трагедии[1].

Сюжетные перипетии трагической ситуации подчинены Фадеевым реалистическому изображению революции и борьбы за ее идеалы. Для него это — не парадное шествие, а сложный социальный процесс, в котором неизбежны и трагические исходы, и жертвы во имя утверждения народом своего права на лучшую жизнь.

Основываясь на революционном опыте масс, отбирая из него факты максимального драматического напряжения и трагического накала, Фадеев строил повествова-

---

[1] В. Перцов. Этюды о советской литературе. М., «Сов. писатель», 1937, с. 78.

ние, позволявшее на сравнительно коротком отрезке времени показать, как «проявляются и формируются основные качества одних людей как революционеров, других, как людей, враждебных или во всяком случае негодных для революции» [1].

Роман о «судьбе отдельного отряда», «от начала разгрома его и кончая последним его прорывом сквозь кольцо белых», поднялся до высот крупного художественного обобщения. Судьба одного маленького отряда в наиболее тяжких для него условиях воплощала неистребимость сил революции, идущих к победе через лишения и невзгоды борьбы.

Критика до сих пор единодушно считает «Разгром» Фадеева «романом характеров», в котором, как его общая структура, так и отдельные элементы конструкции, взаимоотношения и столкновения героев, особенности восприятия ими событий в каждом отдельном случае подчинены изображению характеров, «выявлению революционных перемен в психике простого человека», «обусловлены стремлением автора представить народную массу в художественных типах, показать в их переживаниях моральный результат исторических событий, ростки нового, советского сознания».

Этими идейно-художественными задачами диктовалась композиция романа, подчиняясь органическому выявлению «системы человеческих образов». «Вся первая половина романа,— пишет А. Бушмин,— представляет собой историю человеческих переживаний, обусловленных не частным военным эпизодом, а совокупностью условий революционной эпохи. Когда характер действующих лиц уже обрисован, автор показывает сражение как испытание качеств людей. И в момент военных действий все внимание поглощено не описанием их, а характеристикой поведения и переживаний участников борьбы. Ни одно событие не описано как таковое, а обязательно взято как причина или следствие внутренних движений героя [2].

В романе Фадеева раскрывается настроение и пове-

---

[1] А. Фадеев. Литература и жизнь. Статьи и речи. М., «Сов. писатель», 1939, с. 151—152.

[2] А. Бушмин. Роман А. Фадеева «Разгром», Л., «Сов. писатель», 1954, с. 42, 43, 44.

дение — «внутреннее движение» — различных людей, создающих в совокупности образ сложного человеческого коллектива. Каждый персонаж, по словам А. Бушмина, «законченный, индивидуально выраженный образ», и вместе с тем «сцепление человеческих фигур в романе, совокупность всех социальных, культурных, идейных и нравственных разновидностей (большевик Левинсон, рабочие — Морозко, Дубов, Гончаренко, Бакланов, крестьяне — Метелица, Кубрак, интеллигенты — Сташинский, Мечик и т. д.) образуют сложную и противоречивую картину духовного становления нового человека, советского гражданина, в практике революции».

Если в романе В. Бахметьева «Преступление Мартына» (1927) «борьба за нового человека, за гармонию в нем высокого сознания и чувства», осложнялась «социальной родословной» героя, то Фадеев, изображая людей различных настроений в общественных коллизиях большого исторического перелома, «показывает живое переплетение основного классового конфликта с явлениями группового и индивидуального характера, дополняет основные черты социальной биографии картиной разнообразных поступков, интересов, понятий, чувств личности» [1].

В подчинении структуры романа раскрытию внутреннего мира героев особенно близок к Фадееву был Виктор Кин (Суровикин), автор романа «По ту сторону» (1928). Современная критика, правда, считала этот роман повестью, построенной по «приключенческой схеме». В. Ермилов категорически утверждал: «психологического углубления показываемых в повести людей не имеется» [2]. Между тем романом своим В. Кин вслед за «Разгромом» Фадеева вступал в борьбу со всякими схемами и штампами в раскрытии характера человека революции.

У Фадеева — целая галерея людей разных социальных слоев, «совокупность всех социальных, культурных, идейных и нравственных разновидностей». У Ки-

---

[1] А. Бушмин. Роман А. Фадеева «Разгром». Л., «Сов. писатель», 1954, с. 48—49.

[2] В. Ермилов. За живого человека в литературе. М., «Федерация», 1928, с. 302, 305.

на — всего два персонажа. Его Матвеев и Безайс, молодые, энергичные, смелые, бесконечно преданные революции люди, направлены на работу в партизанский отряд, действующий в тылу белых в районе Хабаровска. Они долго, с приключениями, пробираются на восток, попадают в Хабаровск окольным путем, когда он уже занят белыми. При этом Матвеев получает тяжелое ранение, ему ампутируют ногу. Каждый из них горит желанием выполнить поручение партии, но в создавшихся условиях они не могут сделать этого. Матвеев трагически погибает, попадая в руки белых во время расклейки прокламаций.

Ограничившись небольшими событийными и временными рамками, узким кругом действующих лиц, Кин еще больше, чем Фадеев, локализует повествование, детально выписывая все, что вошло в его поле зрения и прежде всего взаимоотношения героев, их сложный духовный мир. Внешнюю сюжетную канву повествования действительно составляют «приключения двух комсомольцев в их пути на Дальний Восток», приключения «на месте их работы», но герои Кина никак не ассоциируются «с традиционными героями приключенческих произведений» [1].

Каждый поворот в их судьбе обусловлен жизненными ситуациями и реалистически воссоздает сложную атмосферу борьбы тех лет. Динамика развития сюжета подчиняется выявлению психологического состояния героя, внутреннего мира, нравственного и психологического богатства нового человека.

Советский роман второй половины 20-х годов опирался в изображении революции и гражданской войны на опыт ранней советской прозы. Это обстоятельство не могла не заметить и критика. Особенно часто называли Вс. Иванова, без творческих завоеваний которого невозможен был бы и роман «Разгром» [2]. В авторе «Партизанских повестей» сам Фадеев видел «одного из первых своих учителей» и проводил мысль «о преемственности поколений советских писателей», считая, что

---

[1] В. Ермилов. За живого человека в литературе. М., «Федерация», 1928, с. 301, 305.

[2] А. Воронский. Старое и новое. «Прожектор», 1927, № 7, с. 20.

«ученье молодого писателя у писателя более старшего это — не школьное ученье, оно происходит в борении»[1].

Фадеев создавал свой роман на новом этапе борьбы за социализм, в новых условиях формирования социалистических отношений. С вышки этого времени он и осмыслял народную борьбу за торжество революционных идеалов в годы гражданской войны. Роман Фадеева, как в идейных установках («я обратил внимание, что в повестях о партизанском движении последнее изображалось как чисто стихийное движение»), так и в принципах художественного их воплощения, содержал скрытую полемику с пафосным изображением революции в ее баталиях, движениях людских масс и других внешних выражениях размаха революции.

Роман «Разгром» на фоне современной ему романистики, особенно социально-бытового романа нэповских лет, выделялся четкостью идейных установок, социалистических принципов реалистического метода Фадеева, который выразился в исторической конкретности и перспективности изображения борьбы за социализм, в раскрытии неодолимости дела революции на самом трагическом материале и утверждении веры в духовные силы и возможности народа, строящего новое общество в условиях обостренной классовой схватки.

Отмечая полемичность идейных установок романа Фадеева, критика, однако, обходит вопросы художественного новаторства писателя, тесно связанные с его идейными позициями. «Разгром» до сих пор рассматривается как «маленькая картина», в которой «тесный мирок партизанского отряда представляет собой миниатюру с реальной картины большого исторического масштаба»[2]. Акцент в этом случае делается на «миниатюрности», камерности самого повествования в «Разгроме».

Особенности жанра романа Фадеева как социально-психологического романа как раз не в его «миниатюрности», а в большой художественной емкости, социальной насыщенности всех его звеньев, общественной наполненности идейно-образной концепции. Фадеев соз-

---

[1] А. Фадеев. За тридцать лет. Избранные статьи, речи и письма о литературе и искусстве. М., «Сов. писатель», 1957, с. 802.

[2] А. Бушмин. Роман А. Фадеева «Разгром». Л., «Сов. писатель», 1954, с. 46—47.

давал роман в то время, когда в советской прозе преобладал суммарный показ движения масс в революции, когда выявлялись лишь внешние приметы нравственного величия нового человека. В этих условиях разработка жанра социально-психологического романа, раскрытие душевного мира нового человека, процессов формирования его характера становились большим новаторским открытием. «...Фадеев был одним из первых,— писал К. Федин,— кто поставил себе задачу коренной важности для всей литературы — создание советского положительного героя — и выполнил эту задачу в романе «Разгром». Только не многие старшие его сотоварищи по прозе брались до него или почти одновременно с ним за это новаторство — Фурманов, Серафимович, Гладков» [1]. Неудовлетворенный схематическим изображением уже вошедшего в литературу нового героя, Фадеев искал средства, которые поднимали его характер до уровня художественного типа, стремился проследить то, «что сделала революция в человеке», «показать революцию через душу человека» [2]. Большие идеи времени писатель воплощал «через людей, через показ действий, поступков этих людей, развитие и противопоставление их характеров, их взаимоотношений между собой». Автора «Разгрома» не мог удовлетворить не только образ «так называемого железного коммуниста в кожаной куртке или без нее, с челюстью железной или не совсем железной, но около этого», но и тот тип, который изобразил Ф. Гладков в Глебе Чумалове и скопированные с него герои-близнецы [3]. Одной из целевых установок была задача «опрокинуть и литературный штамп, хотя бы тот, по которому рабочий обязательно должен быть в кожаной куртке и с «железными челюстями» [4].

Вокруг проблемы главного героя в романе «Разгром» до сих пор идут споры. А. Бушмин, убедительно

[1] К. Федин. Писатель. Искусство. Время. М., «Сов. писатель», 1957, с. 149.

[2] К. С. Станиславский. Статьи, речи, беседы, письма. М., «Искусство», 1953, с. 733.

[3] А. Фадеев. Творческие пути пролетарской литературы. На каком этапе мы находимся? «На лит. посту», 1927, № 11—12, с. 4, 6.

[4] Цит. по кн.: П. Максимов. Воспоминания о писателях. Ростов н/Д, Книжное изд-во, 1958, с. 66.

полемизируя с групповыми субъективистскими оценками романа в критике 20-х годов, настаивает на том, что его смысл «заключается в раскрытии революционных судеб среднего человека из народа», а «наиболее полно разработанным образом такого человека в «Разгроме» является Морозка». «Основное внимание направлено,— пишет А. Бушмин о ведущей идее «Разгрома»,— *на изображение процесса развития руководимого* и, прежде всего, революционных перемен в сознании рядового пролетария» [1]. Фадеев решительно поддержал эту концепцию исследователя: «Все, что сказано Вами о Морозке и о месте его в романе, сказано впервые, великолепно логически доказано и, конечно, вполне соответствует моему замыслу. Конечно, это и по замыслу и по объективному ходу произведения — главная фигура романа» [2].

Как и другие писатели, обратившиеся к изображению революции и гражданской войны до Фадеева, автор «Разгрома» изображал борьбу за социализм как народную борьбу, в ходе которой воспитываются массы. В этом его роман особенно близок «Чапаеву» Фурманова и «Железному потоку» Серафимовича. Справедливо выдвигая Морозку на первый план как центральный характер «в той группе образов романа, в которых запечатлена картина глубоких перемен, вызванных революцией и гражданской войной в жизни самых широких слоев трудящихся», А. Бушмин совсем не обходит, хотя именно в этом упрекает его В. Озеров [3], роль Левинсона как воспитателя масс.

Писатель вводит в роман целую галерею народных образов, рисует участников революционной борьбы в ярких художественных типах, прослеживает сложные процессы в сознании людей, решительно вставших на путь революционной борьбы. Они обогащаются ее опытом, но еще не изжили того, что въелось в их психику в старом обществе. Фадеев не склонен упрощать этот

---

[1] А. Бушмин. Роман А. Фадеева «Разгром». Л., «Сов. писатель», 1954, с. 63.

[2] А. Фадеев. Собр. соч., т. V. М., Гослитиздат, 1961, с. 365.

[3] В. Озеров. Исследователь и его методология. «Лит. газета», 12 июля 1955 г., № 82, с. 3; В. Озеров. Александр Фадеев. Творческий путь. М., «Сов. писатель», 1960, с. 62—63.

процесс социалистического перевоспитания масс, который зримо предстает в образе Морозки.

В объемном и многолинейном повествовании Фадеева последовательно и тщательно выписаны взаимоотношения Морозки и Мечика. Спасая «чистенького», «никчемного», «непостоянного» человека от гибели, Морозка тут же, «с первого взгляда» определяет к нему неприязненное отношение («Когда зачинали, никого не было, а теперь на готовенькое идут... Придет эдакий шпендрик — размякнет, нагадит, а нам расхлебывай...»).

По мере развития повествования Морозка и Мечик постоянно сталкиваются и в отношении к «милосердной сестре» Варе, и к товарищам по отряду, и к действиям Левинсона, сопоставляются и их собственные поступки и мысли. Постепенно, в ходе «революционной проверки», по мере проникновения во внутренний мир героев, выявляется высокий тип человеческой личности Морозки, преодолевающего свои слабости. И все более ощутимым становится нравственное ничтожество Мечика, случайно примкнувшего к революции, лишенного прочных убеждений мелкого эгоиста, который «больше всего на свете» любил самого себя, отвратительные «свои страдания, свои поступки».

Такое противопоставление героев выдерживается до самых трагических финальных сцен романа, когда Мечик совершает предательство, трусливо спасаясь бегством, а Морозка погибает, не видя для себя иной возможности предупредить отряд о грозящей ему опасности. Героическим поступком Морозка утверждал революционную солидарность, верность убеждениям, высказанным Левинсону в начале романа («Уйтить из отряда мне никак невозможно, а винтовку сдать — тем паче... Потому не из-за твоих расчудесных глаз, дружище мой Левинсон, кашицу мы заварили!.. По-простому тебе скажу, по-шахтерски!..»).

Формирование Морозки, человека «с тяжелым прошлым», далеко от завершения. Но писатель четко выявляет то основное русло, по которому шло нравственное обогащение его личности, осознание высокого звания бойца революционной армии, понимание ответственности перед коллективом в наиболее трудные для него дни. Торжество Морозки в поединке с Мечиком

воспринимается как торжество революционной морали.

В образе Морозки, как представителя революционного народа, Фадеев отчетливо выразил мысль о том, что революция не только освобождает такого человека от скверны прошлого, но и пробуждает, закаляет в нем лучшие человеческие качества. В чувстве ответственности Морозки за судьбы доверившихся ему людей побеждают поистине гуманистические идеи революции.

Противоречивую позицию в раскрытии идейно-образной концепции романа занимает Е. Книпович. Ей кажется, что А. Бушмин «абсолютизировал» свою верную мысль и, возвращая образу Морозки его права, умалил значение других героев романа, и прежде всего Левинсона. Вслед за В. Озеровым Е. Книпович считает, что нельзя «делать Морозку главным героем, носителем основной темы произведения», но тут же утверждает, что Морозка «действительно связан с этой «главной темой» большим количеством идейно-сюжетных нитей» (Морозка—Мечик, Морозка—Варя, Морозка—Дубов, Морозка—Гончаренко и, наконец, Морозка—Левинсон). В этих связях со всеми линиями повествования и со всеми его героями «левинсоновское начало» определяет существенные изменения в характере и поступках Морозки [1].

Наблюдения эти нисколько не опровергают мысль А. Бушмина, а лишь проливают свет на соотношение образов романа, важное место в идейной концепции которого занимает образ Левинсона как коммуниста убежденного, глубоко осознавшего стоящую перед ним задачу — поднять партизан на большевистскую ступень сознания, сделать их организованным коллективом сознательных людей.

Левинсон — человек, облеченный большим доверием партии. Это хорошо сознают и партизаны, видя в командире отряда руководителя, ведущего их по верному пути. Служение народу возвеличивает Левинсона. Постоянно, особенно в моменты наибольшей опасности, он чувствует доверие масс, и в этом доверии, в

---

[1] См.: Е. Книпович. «Разгром» и «Молодая гвардия» А. Фадеева. М., «Художественная литература», 1964, с. 25—26.

этой связи с народом черпает мужество и решимость. Левинсон трезво оценивает свои недуги и слабости и, вбирая волю революционной массы, испытывает «прилив необыкновенных сил», обретает активность, привыкая не только «видеть все так, как оно есть», но «изменять то, что есть, приближать то, что рождается и должно быть». Никогда не покидала Левинсона «жажда нового, прекрасного, сильного и доброго человека» [1]. Его мечта о новом человеке неотделима от активной борьбы за такого человека.

«Левинсон глубоко верил в то, что движет этими людьми не только чувство самосохранения, но и другой, не менее важный инстинкт, скрытый от поверхностного глаза, не осознанный даже большинством из них, по которому все, что приходится им переносить, даже смерть, оправдано своей конечной целью и без которого никто из них не пошел бы добровольно умирать в улахинской тайге. Но он знал также, что этот глубокий инстинкт живет в людях под спудом бесконечно маленьких, каждодневных, насущных потребностей и забот о своей — такой же маленькой, но живой — личности, потому что каждый человек хочет есть и спать, потому что каждый человек слаб. Обремененные повседневной мелочной суетой, чувствуя свою слабость, люди как бы передоверили самую важную свою заботу более сильным, вроде Левинсона, Бакланова, Дубова, обязав их думать о ней больше, чем о том, что им тоже нужно есть и спать, поручив им напоминать об этом остальным».

Обаяние Левинсона в его активной, воинствующей человечности. Он искренне верит в людей, которых водит в бой и с которыми ест из одного котелка. Смертельно уставший, изнуренный болезнью и тяжелыми боями, он глубоко сознает, что эти измученные, уныло плетущиеся за ним люди «ближе всего остального, ближе даже самого себя». Чувство органической связи с борющимся народом роднит Левинсона с Морозкой, который так же «ярко чувствовал их в себе, этих уставших, ничего не подозревающих, доверившихся ему людей». Они едины в своих чувствах — народ, рождающий героическую личность, и личность, подни-

[1] А. Фадеев. Разгром. Л., «Прибой», 1927, с. 151.

мающая героическую массу до осознания ею высоких гуманистических целей.

Динамика развития характера Левинсона как руководителя — в укреплении его воли, умении находить смелые решения, гибко управлять людьми в обстановке нарастающих трудностей. Его характер раскрывается во взаимоотношении и сопоставлении с Морозкой, Баклановым, Метелицей и другими героями. Каждый из них дополняет друг друга, несет в себе качества нового человека. Писатель стремится «воспроизвести не только того или иного человека эпохи гражданской войны, но и дать сгущенный социально-психологический образ» [1].

В показе духовного обогащения личности, подчинившей себя служению народу, Фадеев испытывал большие затруднения. В процессе работы над романом «для полноты изображения» он выдвигал образ Метелицы и его эмоциональной непосредственностью «дополнял» Левинсона.

Акцентируя внимание на революционной сознательности руководителя партизан, Фадеев заставил героя скрывать не только свои слабости, но и чувства, заглушать их рассудочным анализом поступков: «никто в отряде не знал, что Левинсон может вообще колебаться: он ни с кем не делился своими мыслями и чувствами, преподносил уже готовые «да» или «нет». Почти всем партизанам он казался «человеком особой, правильной породы», знавшим «только одно — *дело*». Левинсон учитывал это и «думал, что вести за собой других людей можно, только указывая им на их слабости и подавляя, пряча от них свои». Многое в таком поведении Левинсона можно объяснить исключительностью обстоятельств, в которые он поставлен.

Идейно-художественные принципы изображения нового героя Фадеев искал в полемике со схематическим раскрытием характера коммуниста. Его Левинсон, особенно внешне, нарочито полемичен. Он предстает в романе слишком обычным, даже невзрачным человеком: «маленький, неказистый на вид — весь он состоял из шапки, рыжей бороды да ичигов выше ко-

---

[1] А. Фадеев. Литература и жизнь. Статьи и речи. М., «Сов. писатель», 1939, с. 154.

лен». «Маленький человечек» походил «на гнома, каких рисуют в детских сказках». Физическая слабость, ноющая боль в боку делают его совсем не похожим на тех «кудрявых красавцев», которые мелькали в повестях и романах начала 20-х годов.

Чисто внешняя дегероизация вступала в контраст с духовным богатством, идейной убежденностью и душевной чистотой фадеевского героя. Писатель анализировал внутренний облик, революционную гуманность и целеустремленность личности, черпающей в народе силу и обретающей волю в борьбе.

Автор «Разгрома» впервые столь тщательно воссоздал во всей сложности подлинно народные характеры людей, творящих революцию, образ человека высокой сознательности и нравственности, большой ответственности за судьбы доверенных ему революцией людей. Художественно зрелое решение проблемы героя Фадеевым знаменовало выход советского романа на новый этап развития.

Свои нередко крайне осложненные решения проблемы нового человека почти одновременно с Фадеевым предлагали и другие романисты. Как мудрого и опытного вожака масс рисовал В. Бахметьев в романе «Преступление Мартына» фигуру потомственного пролетария, опытного коммуниста-подпольщика Михаила Черноголового. Этого внутренне собранного, убежденного, энергичного человека писатель показывает в сложных конкретно-исторических условиях напряженной классовой борьбы в прифронтовом южном городе. В психологической характеристике героя преобладает рационалистичность, «ледяное равновесие», «алгебраический подход к людям».

Бахметьеву еще не давался гармонически цельный характер человека. Не убеждало и сопоставление рационалистичного Черноголового с духовно сложным Мартыном Баймаковым. «В «Преступлении Мартына»,— писал Бахметьев,— меня занимал конфликт между первородными инстинктами человека и его сознанием долга, и на этой почве — несчастье человека» [1].

В складе неуравновешенного характера, эгоистиче-

---

[1] В. Бахметьев. Писатели о себе. «На лит. посту», 1927, № 14 (июнь), с. 66.

ском своеволии и своенравности Баймакова, порывистой мечте совершить нечто необыкновенное и вместе с тем в пренебрежении к «мелочности» будней писатель видит те причины, которые ведут преданного делу революции, безудержно смелого коммуниста к преступлению. Даже близкие люди начинают сомневаться в Мартыне, видеть в нем «чуть ли не труса и негодяя».

Молодого коммуниста обвиняют в потере «классового инстинкта», в том, что «страх оказался у него сильнее чувства долга». Назначенный комендантом поезда, в котором эвакуировались из осажденного белыми города женщины и дети, он в суматохе, когда, казалось, эшелону угрожала наибольшая опасность, покинул беззащитных людей.

В этой ситуации Мартын «меньше всего думал о себе», «о своей безопасности». Он тут же вернулся и, уверенный в своей невиновности, страдал, «чувствовал себя безмерно обиженным, оскорбленным, приниженным». Баймаков еще «не научился владеть собою» и, в отчаянии, что его «тончайшие переживания» непоняты, занимается «сумасбродным самобичеванием». Но Зинаида Кудрявцева больше других верит, что Мартын «приобщится к воле миллионов и вместе с ними одержит победу над всем тем тяжким и мрачным, что оставлено ему от рабского прошлого» [1]. Вскоре Баймаков оказывается на фронте и героически погибает, защищая таких же беззащитных людей, каких однажды покинул на станции Лиски.

Сложность и противоречивость характера Мартына его наставник Черноголовый объясняет тем, что жизненный путь Баймакова начинался «в чужой нам среде». «Преступление» Мартына мотивируется, в сущности, биологическим фактором — кровью матери-дворянки. Свидетельствуя об отходе «от прежнего схематизма и ложного пафоса напыщенной героики», об усилении интереса к внутреннему миру героев революции, роман Бахметьева упрощенно решал проблему характера, подменял проникновение в психологию человека анализом его «наследственного подсознания». М. Тарасов-Родионов считал даже, что в идее

[1] В. Бахметьев. Преступление Мартына. Роман. М.— Л., «ЗиФ», 1928, с. 68.

романа звучит «роковая неизживаемость основных классовых психологических черт, передаваемых по наследству»[1]. Бахметьев разделял и творчески реализовал рапповскую теорию «живого человека», стремился к углубленному анализу человеческой души, но на практике скатывался к социальной предопределенности характера, к столкновению инстинкта и долга, подсознания и сознания.

В этом же русле шел и С. Семенов, решая в романе «Наталья Тарпова» проблему «психо-идеологического равновесия». Один из его героев, партийный организатор фабрики Рябьев, всерьез размышляет: «что крепче связывает изнутри партию — цемент одинаковой идеологии или цемент одинаковой классовой психологии. По-моему, так психология важнее политграмоты...»[2] И решается эта «проблема» на физиологическом «притягивании» коммунистки Натальи Тарповой к беспартийному инженеру Габруху, в «отталкивании» ее от этого классово чуждого ей человека и тяготении к Рябьеву как гармонически цельному коммунисту.

Классовый инстинкт, «классовая гордость пролетарки», превратившиеся у Тарповой, по словам В. Ермилова, «из условного рефлекса в безусловный», составляют будто бы сущность раскрываемого писателем психологического процесса: «половое притягивание Тарповой к инженеру все время идет в соответствии с моментами классово-идеологического сближения с Габрухом,— и, наоборот, в те моменты, когда Тарпова резко ощущает классовую чуждость инженера, она отталкивается от него и «всем, что было у нее женского», т. е. подсознательного»[3].

Примитивность объяснения проблемы «гармонического» человека находилась в прямой связи с примитивностью ее трактовки в романе С. Семенова. Даже те, кто рассматривал роман как «несомненную победу», видели опасные «натуралистические рецидивы» в

---

[1] А. Тарасов-Родионов. Надуманное преступление. «На лит. посту», 1928, № 10 (май), с. 36.

[2] С. Семенов. Наталья Тарпова. Роман. Кн. первая. М.—Л., «Молодая гвардия», 1929, с. 111.

[3] В. Ермилов. За живого человека в литературе. М., «Федерация», 1928, с. 82—83.

«сугубо интимных проявлениях личности», занятой поисками «психо-идеологического равновесия».

Рапповские теоретики вульгаризировали в это время сложные социально-психологические проблемы, отстаивая мысль о том, что «арена классовой борьбы переносится в психику борца за коммунизм, реализм пролетарской литературы углубляется, превращается в реализм психологический — отнюдь не теряя при этом (наоборот, требуя дальнейшего усложнения) диалектико-материалистической основы» [1].

Высоко оценивая роман Бахметьева за «действенный самоанализ», Ю. Либединский утверждал, что «гибелью Мартына он подчеркивает всю важность для революционера этой невидимой, происходящей внутри человека борьбы», «обнажая психику Мартына, показывает, как отсутствие у коммуниста действенного самосознания не может быть подменено никаким иным психологическим свойством: ни мужеством, ни преданностью революции». «Уклонение коммуниста от правильной линии» становилось, по мнению Либединского, чуть ли не заглавной задачей литературы, которой мотивировалась необходимость проникновения во внутренний мир героя с «червоточинкой».

В открытой полемике с таким психологизмом проблема нового человека ставилась в романе-памфлете Ю. Олеши «Зависть». Едко высмеивая рапповские представления о человеке, автор этого романа рисует образ «красного директора», «члена правительства» Андрея Бабичева, человека долга и дела, жизнерадостного и здорового, искренне увлеченного строительством новой жизни, но лишенного воображения, больших чувств, психологически примитивного. Образ этот дается через восприятие богатого чувствами, «тонко организованного», умеющего наблюдать и ценить все красивое Кавалерова, который вместе со своим двойником, «королем пошляков» Иваном Бабичевым устраивает «заговор чувств», «испытывает муки смешанного восторга и ненависти», «зависти к новому человеку» [2] и скатывается на позиции озлобленного, не

[1] Ю. Либединский. О романе В. Бахметьева «Преступление Мартына». «На лит. посту», 1928, № 2 (январь), с. 39.

[2] А. В. Луначарский. Собр. соч., т. 2. М., «Худож. лит-ра», 1964, с. 451.

нашедшего места в новой жизни обывателя: «Слишком легкой, самонадеянной жизнью жил он, слишком высокого был он о себе мнения,— он, ленивый, нечистый и похотливый...» [1]

Саморазоблачаясь, «ненужный» человек Кавалеров не снимает той тени, которую бросил на Андрея Бабичева, воспринимая его пародийно, иронически. Противопоставляя этих героев, Олеша еще не выражает своих идеалов, не воплощает их в реалистически разностороннем характере нового человека, а, как верно пишет И. П. Вдовина, «колеблется между двумя мирами, представляющимися ему как гипертрофия чувства и гипертрофия рассудка» [2].

Тернистый путь личности «к пониманию революции пролетариата и слиянию с ней» раскрывал А. Малышкин в романе «Севастополь» в образе Шелехова, отягченного «индивидуалистическим грузом» [3].

Путь героя романа К. Федина «Братья» осложняется его скорбным «послухом», неизбежностью страданий и самоотречений. Даже автор «Разгрома» склонен был в это время объяснять внутреннюю противоречивость выходца из мелкобуржуазной среды «заданностью» его социальным происхождением, а «естественность», простоту и непосредственность рабочего человека — неразработанностью его психики.

Правда, уже в 1927 году Фадеев предполагал, что интеллектуальное развитие героя-рабочего из задуманного романа «Провинция» «неизбежно должно вести за собой утончение психики, более высокую работу сознания, *т. е. уменьшение простоты и непосредственности и увеличение внутренней противоречивости,* обусловленной противоречиями жизни» [4].

Неизбежные издержки в решении проблемы героя романистами середины и конца 20-х годов свидетельствовали о сложности раскрытия психологического богатства нового человека. Вскоре просчеты здесь стали настолько очевидны, что Фадеев, в связи с острой дис-

---

[1] Ю. Олеша. Зависть. Роман. М.— Л., «ЗиФ», 1928, с. 140.

[2] В кн.: «Проблемы реализма», Северо-западн. изд-во, 1966, с. 148.

[3] А. Фадеев. Собр. соч., т. IV. М., Гослитиздат, 1960, с. 57—58.

[4] Там же, т. V, с. 104.

куссией вокруг романа Либединского «Рождение героя» (1930), вспомнил и его роман «Поворот» (1929), также грешивший психологизмом *«самодовлеющего* характера». *«Такой* психологизм чужд нашему методу...— писал Фадеев Либединскому в 1930 году.— Если в первый период, когда мы боролись (внутри пролетарской литературы) главным образом со схемой и штампом, мы с радостью отмечали в таких, например, произведениях, как «Преступление Мартына» и «Наталья Тарпова», все то, что шло *против* схемы и штампа,— то на данном этапе полезно и в какой-то степени *отгораживаться* от них, не соглашаться, когда их метод *отождествляется* с нашим, ибо у них действительно есть элементы самодовлеющего психологизма» [1].

Романы этих лет не только разрушали схемы и шаблоны в раскрытии характера нового героя, не только погружались в решение «проблемы молодой своячениць» [2], но и открывали дорогу новым художественным решениям. Крупный шаг вперед делал молодой писатель Виктор Кин. В романе «По ту сторону», как и Фадеев в «Разгроме», он раскрывал облик нового человека, закалявшегося в огне революционной борьбы.

Герои Кина — люди, связанные «почти кровным братством», памятью о тех, имена которых звучали для них как клятва. Да и сами Матвеев и Безайс — горячие, молодые люди — рождены революцией и верны ей самозабвенно. Одного «томило желание отдать за революцию жизнь», и, готовясь к работе во вражеском тылу, «он дал бы скорее содрать с себя кожу, чем выдать какие-то, самому еще неизвестные тайны, другой, получив деньги для подпольного партийного комитета, «не задумываясь убил бы всякого, кто протянул бы к ним руку».

Матвеев — «безнадежно нормальный человек». Он считает себя «опытным, рассудительным и благоразумным». Безайс «имел беспокойный характер», «молодость бродила в нем, как зеленый сок» [3]. Мир для

---

[1] Ю. Либединский. Современники. Воспоминания. Доп. изд. М., «Сов. писатель», 1961, с. 237—238.

[2] Т. Костров. О реализме, «живом человеке» и стиле пролетарской литературы. Лит. газета», 31 марта 1930 г., № 13, с. 1.

[3] В. Кин. По ту сторону. Роман. М., «Круг», 1928, с. 6—7.

него был прост, «он верил, что мировая революция будет если не завтра, то уж послезавтра наверное». Он еще не пережил чувства любви, не писал дневников, как это делал так неожиданно влюбившийся Матвеев, романтическое чувство которого Безайс высмеивает по-мальчишески неосторожно. Но один только «притворяется толстокожим», а другой только кажется беспочвенным мечтателем.

Разворачивая действие, усложняя жизненные обстоятельства, с которыми сталкиваются его герои, Кин все глубже проникает в сложный мир их внутренней жизни. Когда случайной спутнице, Варе Волковой, грозила опасность, Безайс, не задумываясь, забыв в порыве обо всем, готов сразиться за ее честь.

Теперь уже Матвеев осуждает товарища («Из-за этой девчонки?», «Романтику разводишь?», «Какое тебе дело, что одного застрелили, другого ограбили, а третью изнасиловали? Надо думать о своем классе...»). Матвееву кажется, что «один человек дешево стоит, и заботиться о каждом в отдельности нельзя», что надо «думать не об отдельном человеке, а о массе». Безайс, хотя и соглашается с доводами друга, сознает, что «сделал глупость», но другой раз, в еще более сложной ситуации, по велению сердца, снова будет думать не только о массе и порученном деле, но и судьбе отдельного человека, о каждодневной «черной работе» во имя него.

Порывистый и неугомонный Безайс становится нерешительным, подозрительно уступчивым, когда возникает необходимость избавиться от опасного для них человека («Я умею стрелять. Но тут совсем другое дело. Сегодня утром мы ели с ним из одной чашки»). Он переживает «смутное чувство жалости и отвращения». А самый близкий товарищ, «человек сурового долга», жестоко обвиняет его в нежелании делать грязную работу, в намерении свалить ее на другого, остаться «чистеньким».

«Благоразумие» и «спокойствие» Матвеева оказываются весьма относительными в новых испытаниях, приготовленных жизнью. Когда Безайс, у которого человеческие эмоции нередко заслоняли чувство долга, отдается будням борьбы в условиях подполья, попавший в беду Матвеев уже не очень уверенно, а скорее

смущенно читает нравоучения («страсти, любовь, женщины — все это только мешает и стесняет человека, когда он занят борьбой или работой»). Матвеев тяжело переживает разрыв с Лизой Воронцовой, которая неожиданно раскрывается как расчетливая мещанка. Упрекая Безайса и близких ему по характеру людей в том, что им «непременно хочется быть героями, совершить что-нибудь необычное, блестящее, какой-нибудь подвиг», Матвеев сам идет на такой подвиг. Он трагически погибает в неравной схватке с белогвардейским патрулем, испытав безумную гордость от сознания, что «снова он стоял в строю и смотрел на людей, как равный, и шел вместе со всеми напролом, через жизнь и смерть».

Два близких по беззаветной преданности революции и разных по характеру человека дополняют друг друга, обнаруживая в сложных жизненных ситуациях многогранность души, внутренних движений, чувств и переживаний, действий и решений в борьбе за утверждение революционных идеалов.

Николай Островский выражал свое несогласие с оттенком жертвенности в финале романа «По ту сторону» и, может быть, полемизировал с Кином, ставя Корчагина в ситуации, близкие тем, в какие попадал Матвеев, в которых герой романа «Как закалялась сталь» находил иные решения. Это не мешало Островскому любить роман Кина, считать его автора «наиболее близким» себе писателем [1], принесшим в литературу революционный пафос и духовное богатство поколения, рожденного бурей революции.

Если Фурманов тщательно выписывал героическую личность Чапаева в процессе формирования его революционного сознания, рассказывал о Клычкове как коммунисте-воспитателе, связывая своих героев с основным конфликтом эпохи — борьбой двух миров, то Фадеев и Кин «огромнейшую переделку людей» в революции показывали через глубинные движения в морально-этическом облике человека, со всеми переменами в строе его внутренней жизни.

Эти завоевания романа опирались на эстетические

---

[1] Н. **Островский**. Собр. соч., т. III. Письма. М., Гослитиздат, 1956, с. 354.

принципы искусства социалистического реализма. На новом этапе утверждения и развития этого метода автора «Разгрома», как и других советских романистов, не перестанут волновать проблемы духовной цельности, гармоничности, эмоционально-психологического богатства личности нового человека. В работе над романом «Последний из удэге» Фадеев еще будет много думать «о сильных чувствах, страстях или способности ярких ощущений, характеризующих более или менее *яркую* индивидуальность»[1], о способах раскрытия такого характера в романе.

VI. Традиции и новаторство. Эстетические принципы социалистического реализма в романе о революции

Успехи, одержанные советским романом второй половины 20-х годов, достигнуты были в исканиях, на путях становления нового творческого метода. Опираясь на опыт горьковского отношения к действительности, автор романа «Разгром» изображал ее в революционном развитии. Движущей силой романического повествования, как и Горький, Фадеев избрал столкновение и взаимоотношение социально крупных характеров, воплотивших в себе основные процессы и силы революции.

До сих пор принято считать, что идея «Разгрома» — человек становится лучше, нравственно богаче, идейно крепче в революционной борьбе — восходит к роману Горького «Мать». Такое механическое отождествление идейного смысла произведений разных этапов развития нового творческого метода и отражающих разные этапы революционной борьбы народа вряд ли правомерно.

Фадеев изображал новую эпоху, новые, рожденные революцией процессы. Он шел, безусловно, в русле исканий Горького, раскрывая революционную борьбу народных масс, авангардную силу революции — рабочий класс, обогащение личности в этой борьбе, историческую роль партии, силу ее влияния на массы. Идейная преемственность Горького и Фадеева — в изобра-

[1] А. Фадеев. Собр. соч., т. V. М., Гослитиздат, 1961, с. 122.

жении народа как организующей силы истории, в поэтизации народного героизма, в раскрытии революционной борьбы как фактора, духовно обогащающего личность в коллективе.

Близость идейно-эстетических концепций Горького и Фадеева не мешала автору «Разгрома» остаться самобытным художником, а его роману стать новым этапом в развитии искусства социалистического реализма. Раскрывая новые конфликты и процессы, рожденные революцией и вызвавшие перемены в психологии масс, Фадеев искал художественно значительные средства воссоздания этих процессов, вносил свой вклад в развитие советского романа.

Автор «Разгрома» проявил себя большим мастером в создании психологически емкого характера, зрелым художником, добившимся соответствия каждого жеста, поступка героя его внутренней сущности, психологическому состоянию. Этим он поднимал советский роман на высоты лучших достижений реализма, прочно связывал рождавшиеся в творческой практике советских писателей принципы социалистического реализма с реалистическими традициями русской литературы.

В идейной борьбе 20-х годов Фадеев активно защищал мысль о преемственности как основе развития советской литературы, подчеркивал и неизбежность ее новаторства. С выходом в свет романа «Разгром» возник спор о наследовании Фадеевым толстовских традиций.

Критика нисколько не сомневалась в том, что автор «Разгрома» покорен могучим гением Толстого, учится у него. Одни критики, однако, считали, что Фадеев в формальном отношении «слепо идет за Л. Толстым», вливая «новое вино в старые мехи», пытаясь преодолеть «внутреннюю сущность Толстого-художника посредством внешней манеры его письма»[1]. Другие заявляли, что «Разгром» — «вовсе не преодоление Толстого, а простое (правда, не только старательное, но и вдумчивое) повторение его»[2].

---

[1] В. Правдухин. Молодое вино. «Красная новь», 1927, № 5, с. 238, 239.

[2] Д. Горбов. А. Фадеев. «Печать и революция», 1928, кн. 6, с. 167.

О зависимости Фадеева от философии и эстетики Толстого писал и А. Воронский. Он считал, что Фадеев «не только форму, не только стиль, прием, композицию... заимствовал у Толстого, но и его толстовский подход к человеку, к психологии», «способ обработки психологического материала», «не только толстовское построение фразы, но и толстовское мироощущение, толстовский *метод* изображения психологических состояний человека» [1].

Противоположную мысль доказывал Вяч. Полонский: «Усвоив некоторые приемы Толстого, Фадеев оказался свободным от подчинения философии Толстого», автор романа «Разгром» смотрит на мир своими глазами, с точки зрения своей философии. Тут же Полонский призывал Фадеева стать на путь литературного новаторства, указывал, что революционная тематика «должна быть оформлена приемами, отличными от приемов всякой иной, не пролетарской литературы», что стиль пролетарской литературы «должен быть отличен от стиля дворянского и буржуазного искусства» [2].

Особенно резкие заявления об эпигонской зависимости автора «Разгрома» от «дворянской агитки» Л. Толстого делали лефовцы. О. Брик утверждал, что Фадеев работает «по самоучителю беллетристики Л. Н. Толстого», пользуясь еще и «самоучителем Чехова». Лефовский критик претенциозно поучал: «Описывать партизан методом чеховского изображения гибнущей интеллигенции по меньшей мере бессмысленно» [3].

Устраивая «разгром Фадеева», Брик твердил о бессмысленном изображении революции и гражданской войны в романических формах при наличии «ценных и увлекательных документов», выдвигал задачу «давать не людей, а дело, описывать не людей, а дело, заинтересовывать не людьми, а делами». Такова сущность позиций, с которых велась критика не только

---

[1] А. Воронский. Старое и новое. «Прожектор», 1927, № 7, с. 20.

[2] Вяч. Полонский. Очерки современной литературы. О Фадееве. «Новый мир», 1929, кн. 7, с. 205, 206.

[3] О. Брик. Разгром Фадеева. «Новый Леф», 1928, № 5, с. 1—5.

фадеевского повествования, но и других романов этих лет, авторы которых шли в русле реалистических традиций русского романа.

Если А. Селивановский убеждал, что Фадеев овладевает «толстовским методом психологического углубления и реалистического показа живого человека» [1], то Ж. Эльсберг доказывал, что «Фадеев преодолевает Толстого не только по существу своей идеологии, но и в методах своего психологического подхода, художественной обрисовки характеров и типов» [2].

Ссылаясь на критику конца 20-х годов, отмечавшую влияние Л. Толстого на «Разгром», Фадеев должен был отмести слишком усердные уподобления. «Это неверно в том смысле,— писал автор «Разгрома»,— что в этом произведении нет и тени толстовского мировоззрения. Но Толстой всегда пленял меня живостью и правдивостью своих художественных образов, большой конкретностью, чувственной осязаемостью изображаемого и очень большой простотой. Работая над произведением «Разгром», я в иных местах в ритме фразы, в построении ее невольно воспринял некоторые характерные черты языка Толстого» [3]. Несколько позже Фадеев еще более решительно отмежевался от критиков, писавших о толстовском влиянии на «Разгром»: «Я скорее чувствовал идейную преемственность с Горьким» [4].

Со временем критика внесла путаницу и в этот вопрос, став на путь буквальных аналогий, выискивая совпадения у Горького и Фадеева. Исследователи все чаще отказывались изучать ту большую школу, которую прошел у Толстого автор «Разгрома». Разумеется, заявления критики 20-х годов о «преодолении» Толстого лишены всякого смысла. Фадеев как публицист и как художник полемизировал с мировоззренчески чуждыми ему толстовскими философскими концепциями. Сущность проблемы заключается в том, что идейный замысел «Разгрома» вытекал не из влияний

---

[1] А. Селивановский. Жажда нового человека. «Молодая гвардия», 1927, кн. 6, с. 177.

[2] Ж. Эльсберг. «Разгром» А. Фадеева и влияние Л. Н. Толстого. «Октябрь», 1927, № 8, с. 173.

[3] А. Фадеев. Литература и жизнь, с. 156.

[4] «Литература в школе», 1950, № 2, с. 22.

Толстого или Горького, а из самой жизни. Корни «Разгрома» не в литературных влияниях, а в той революционной эпохе, которую воссоздавал писатель.

Влияние Толстого на «Разгром» сам Фадеев сводил лишь к невольному восприятию характерных черт языка Толстого, к следованию за ним «в ритме фразы». Художественные традиции Толстого в «Разгроме» не ограничиваются формальным усвоением стилистических оборотов, синтаксических образований. Толстой велик как художник, отразивший в своем творчестве «великое народное море, взволновавшееся до самых глубин, со всеми своими слабостями и всеми сильными своими сторонами»[1].

Реалистически отражая новую историческую эпоху, неведомые Толстому социальные процессы, Фадеев творчески усваивал художественный опыт Толстого в изображении взволновавшегося народного моря, опирался на его открытия в анализе душевных движений, «диалектики души» человека.

Обращение автора «Разгрома» к опыту Толстого имело принципиальное значение, особенно в то время, когда недоверие к психологической разработке характера получило широкое распространение, а в жанре романа давали себя знать или схематизм, натуралистически примитивное описание нового героя, или болезненное внимание к подсознательным «тайнам» человека, к патологической извращенности его психических движений. Эти проникшие в роман тенденции антипсихологизма и психопатологизма подтверждали важность овладения психологическим мастерством классиков.

Художественный опыт Толстого, его трезвый реализм, эстетическое воздействие большого мастера социально-психологического романа поднимали не только мастерство автора «Разгрома», оттачивали манеру его письма, принципы развертывания характеров. Творческое освоение через Толстого реалистических традиций русского романа в условиях противоречивых литературных исканий 20-х годов играло большую роль в становлении советского романа на реалистические рельсы.

---

[1] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 20, с. 71.

Роман Фадеева «Разгром» участвовал в формировании нового творческого метода, в утверждении эстетических идеалов социалистической эпохи. Крупная победа Фадеева в раскрытии сферы духовной жизни творящего революцию человека имела этапное значение для судеб советского романа. Созданные писателем характеры свидетельствовали о большой идейно-художественной зрелости и метода социалистического реализма, и жанра советского романа.

Фадеев, по словам Либединского, устанавливал «новый, более высокий уровень» литературы, утверждал реализм в его новом качестве, определенном «революционным содержанием нашей жизни»: «Это был новый, особенный реализм, порожденный нашей эпохой. Ни у кого из нас, сверстников Фадеева и его старших товарищей, он не выразился так ярко в лепке характеров, в обдуманной расстановке этих характеров, в глубине психологического проникновения и, наконец, в стройном и драматическом развитии сюжета»[1].

«Новый, особенный реализм», нашедший в романе Фадеева художественно зрелые формы, становился особенностью, определявшей художнический облик не только этого писателя. Успешные поиски романического воплощения новой революционной действительности вели и другие советские романисты — Ф. Гладков, К. Федин, Л. Леонов, овладевавшие методом социалистического реализма и вносившие романами «Цемент», «Города и годы», «Барсуки» свой вклад в его художественное обогащение. Как и Фадеев, эти романисты развивали традиции русского реалистического романа, обогащали их изображением новых человеческих характеров в конфликтах новой революционной действительности.

Советский роман второй половины 20-х годов опирался на опыт классического русского романа, выходившего за рамки «семейной драмы» на арену общественной борьбы, усложнившейся «множеством разного рода мотивов», на опыт горьковского изображения народных судеб в преддверии революции. Не прошли

---

[1] Ю. Либединский. Современники. Воспоминания. Доп. изд. М., «Сов. писатель», 1961, с. 221.

бесследно и новаторские поиски романистов начала 20-х годов, связанные с широким событийным охватом революции, воссозданием ее героического пафоса, эпического размаха, разбуженной энергии миллионных масс трудящихся, вставáвших на путь сознательного созидания новой жизни.

Серафимович, раскрывая психологию масс и процесс формирования ее сознания в революции, в движении «железного потока», слитого из различных индивидуальностей, создавал типологически своеобразное, героико-эпическое повествование. Фурманов, типизируя процессы революции в судьбе выдающейся личности из народа, прибегнул к формам, прокладывавшим дорогу публицистическому роману с остро обнаженными в нем социальными проблемами, новыми нравственными отношениями.

Объемное изображение конкретно-исторических процессов революционной действительности преломлялось в художественно своеобразных романах Федина, Гладкова, Леонова, Фадеева. Эти романисты привносили в жанр социального романа свои публицистические, философские и психологические решения, определявшие его типологическое своеобразие. Глубокий историзм движения народа в революции, динамика внутренней жизни и перемен в судьбах героев проникали во все композиционные и стилевые поры повествования, определяли его жанровую специфику.

Борьба реалистического романа с модернистскими тенденциями, дававшими себя знать особенно в первой половине 20-х годов, вела к победе реалистических принципов. Отвоеванные в этой борьбе позиции закреплялись последующими этапами развития советского романа. Формальные эксперименты в этом жанре отступали, отдавая место реалистическому раскрытию исторических закономерностей и противоречий революционной действительности, характеров ее героев.

Романтический пафос с его патетикой, символикой, резкими контрастами и схематизмом в обрисовке событий и персонажей, диктовавшими интонацию повествования, его красочную цветистость и орнаментальную изломанность, уступал место реалистическим принципам письма, трезвому и углубленному анализу

общественных отношений и олицетворяющих их героев. Меньше увлекаются теперь романисты и чисто конструктивными, изолированными от содержания решениями, формальными приемами сюжетостроения.

Сюжетные коллизии все чаще образуются реальной, заимствованной в жизни «системой событий», которая воссоздает не только конкретно-исторические обстоятельства, но и подчиняется выявлению связанных с ними характеров, исторически конкретных социально-психологических перемен. Уже не поверхностная описательность или самодовлеющая коллизия оказывают воздействие на структуру романа, а принципы развертывания характеров в связи с конкретными обстоятельствами революционной действительности, образующие, в совокупности с другими структурными компонентами, единство повествования, широту охвата революционной современности.

Модернистский роман с характерным для него «потоком сознания» повествователя, стоящего над временем и не способного уловить его закономерности, терпел поражение. Вместе с тем тяга к эпическому изображению эпохальных революционных событий, закрепленная в типологически различных романах 20-х годов, особенно в социально-психологическом романе о судьбах народа в революции, вызывала к жизни жанр реалистического романа-эпопеи.

Всем накопленным за это время опытом советский роман был подготовлен к тому, чтобы вступить в новый этап, связанный с обращением к эпическим формам. На рубеже нового десятилетия и опытные мастера старшего поколения (М. Горький, А. Толстой), и молодые советские романисты (М. Шолохов, А. Фадеев) приступали к созданию эпических полотен.

Истоки этого нового этапа развития советского романа уходят в 20-е годы. В это время были задуманы и в значительной части созданы такие повествования, как «Жизнь Клима Самгина», «Хождение по мукам», «Тихий Дон», «Последний из удэге». Начинался сложный, протянувшийся на целое десятилетие, процесс рождения советского романа-эпопеи.

РОЖДЕНИЕ РОМАНА-ЭПОПЕИ

I. Поиски «монументальных форм» в советской литературе конца 20-х годов. Роман-хроника о революции

Незначительный, казалось бы, отрезок времени отделяет «Два мира» Зазубрина, «Падение Даира» Малышкина, «Чапаев» Фурманова, «Железный поток» Серафимовича, «Разгром» Фадеева от первых книг таких монументальных полотен, как «Жизнь Клима Самгина» Горького, «Тихий Дон» Шолохова, «Хождение по мукам» А. Толстого. Это — время овладения законами эпического повествования, время рождения советской эпопеи. В эти годы шел интенсивный и сложный процесс развития в искусстве социалистического реализма жанра романа-эпопеи.

Эпическое время нуждалось в эпических формах его отражения. «Действительность — монументальна,— писал М. Горький,— она давно уже достойна широких полотен, широких обобщений в образах...» [1] О необходимости эпических форм «вровень эпохе» мечтал и Фурманов. Он не только предлагал «работать над новой, синтетической формой» [2], но и замышлял создание «Эпопеи гражданской войны». А. Толстой выдвинутую им задачу «монументального реализма» связывал еще более непосредственно с созданием эпических форм об эпических событиях. Эти свои творческие

[1] М. Горький. Собр. соч. в 30 томах, т. 26. М., Гослитиздат, 1953, с. 52.

[2] Д. Фурманов. Соч., т. 3. М., Гослитиздат, 1953, с. 216.

установки писатель стремился осуществить в работе над второй книгой трилогии «Хождение по мукам».

Эпический характер революционной действительности с ее широким событийным размахом, эпохальными конфликтами, динамикой жизни, движением масс, переменами в быте, психологии народа — все это было отмечено романистами уже в самом начале 20-х годов и с разной степенью художественной достоверности нашло выражение в повествованиях «Два мира» Зазубрина, «Падение Даира» Малышкина, «Чапаев» Фурманова. Но ощущение эпичности времени, врываясь в романические построения, еще не создавало оригинальной и цельной жанровой формы романа-эпопеи.

Стремление выразить эпическое состояние мира, разламываемого Октябрьской революцией, выразилось первоначально в раскрытии основного конфликта эпохи, в противопоставлении борющихся миров, полярных социальных сил, столкнувшихся в непримиримой классовой схватке. Если Зазубрин раскрывал этот эпохальный конфликт в его конкретном событийном выражении, удовлетворяясь нередко очерковой описательностью, то Малышкин искал конденсированные, символико-романтические формы выявления эпического состояния мира. Народная масса, штурмующая последний оплот старого мира,— эпический герой «Падения Даира». Ее движение вписано в героическую панораму этого штурма.

Фурманов прокладывал пути конкретно-исторического освещения революции и, соотнося эпоху и человека, вел поиски героя времени. Серафимович в «Железном потоке», изображая так же обобщенно, как и Малышкин, движение масс в революции, углубился в раскрытие перемен в социальной психологии масс.

По мнению Л. Ф. Ершова, роману-эпопее «предстояло развить эти достижения с удержанием всего ценного, чего добились по отдельности Фурманов и Серафимович». Прогресс жанра «зависел в первую очередь от широты охвата революционной действительности», а ее прежде всего стремился достичь роман-хроника, уже в силу этого становившийся, как утверждает ис-

следователь, неизбежным этапом на пути к роману-эпопее [1].

Постигая смысл революции, ее народный характер, эпический разворот, Фурманов и Серафимович меньше всего заботились о расширении территориального и временного плацдарма повествования. Историзм «Чапаева» и «Железного потока» выражался совсем не во внешней событийной описательности, летописной регистрации событий и фактов, а в раскрытии движущих сил революции, ее внутреннего напряжения, в глубинном выявлении сущности конкретно-исторических процессов, их социально-нравственного преломления в облике революционной массы и характере отдельной личности.

В то время как хроника этих лет заботилась о расширении плацдарма повествования, публицистический, социально-психологический романы вели поиски героя своего времени, тщательную разработку человеческого характера и достигли наиболее значительных успехов на этом этапе развития жанра романа в «Разгроме» А. Фадеева.

Попытки объявить хронику эпопеей нашего времени, выдать ее за форму, наиболее приемлемую для выражения эпического состояния мира, могли возникнуть лишь в атмосфере пренебрежения к опыту социально-психологического, публицистического романа и других его разновидностей, разработка которых на самом современном материале революционной действительности предшествовала рождению в советской литературе романа-эпопеи, синтетически вбиравшего опыт типологически разновидных романных форм.

Понимание эпопеи как жанра преимущественно событийного показа революционной действительности вело к безбрежному расширению территориальных и временных границ повествования. Роман-хроника изображал события, предшествующие революции и гражданской войне, происходившие на географически огромных пространствах. Последовательное развертывание этих событий становилось основным, порою единственным композиционным принципом и вело к хроникальному летописанию.

[1] Л. Ф. Ершов. Русский советский роман. Национальные традиции и новаторство. Л., «Наука», 1967, с. 251, 263.

Жанр романа-хроники известен советской литературе с самых ее истоков («Колчаковщина» П. Дорохова, «Перемена» М. Шагинян). Свою роль в освоении современности этот жанр, разумеется, сыграл. Откликаясь уже в середине 20-х годов на третье издание книги П. Дорохова «Колчаковщина», Д. Фурманов оценивал романы-хроники как повествования, отвечающие задачам дня[1]. Не случайно и свою «Эпопею гражданской войны» он представлял как серию отдельных романов-очерков, последовательно хронологически раскрывающих важные этапы революции и гражданской войны в России.

Особенно заметное преобладание жанра романа-хроники над другими романическими формами обнаружилось в канун первого десятилетия Октября. Именно в это время один за другим появляются романы М. Алексеева «Зеленая радуга» (1927), «Девятьсот семнадцатый» (1928), П. Дорохова «Задетые крылом» (1926), «Земная радость» (1928), А. Демидова «Вихрь» (1926), «Зеленый луч» (1928), С. Малашкина «Две войны и два мира» (1927), А. Тарасова-Родионова «Тяжелые шаги» (1927) и др.

Роман-хроника в начале 20-х годов не выходил за пределы схематической регистрации больших революционных событий, натуралистического раскрытия классовой борьбы двух миров. В более поздних образцах этого жанра обнаруживаются несколько иные процессы. Очерковая описательность «Колчаковщины», беллетризация хроникально воспроизведенных событий, сцен, фактов сочетаются в новом романе Павла Дорохова «Земная радость» с попытками объединить разрозненные картины в цельное, пронизанное единым действием повествование. Правда, на этом пути П. Дорохов, как, впрочем, и П. Романов в многотомном романе «Русь», и С. Малашкин в романе «Две войны и два мира», эпигонски копировал традиционные романические формы. Широкий разворот и пафос революционной борьбы, острота классовой схватки борющихся миров подменялись примитивным изображением «земных радостей», любовных приключений.

---

[1] Д. Фурманов. Павел Дорохов. Колчаковщина. «Новый мир», 1926, № 2, с. 196.

Стремясь отойти от чисто хроникального воспроизведения революционных событий, Михаил Алексеев еще в романе «Большевики» (1925) выстраивал повествование как цепь случайных событий, заботясь об их скреплении авантюрно-приключенческими приемами, а не о развитии и обогащении характера героя, участвующего в революционной борьбе. Эти же принципы характерны и для его романа «Девятьсот семнадцатый».

Несколько иными путями шел автор хроники «Вихрь» (1917) Алексей Демидов. М. Горький считал, что этот роман «имеет ценность документа», что «по таким книгам, со временем, будут писать историю»[1]. В попытке воссоздать революционные события от Февраля до Октября к Демидову был близок автор трилогии «Тяжелые шаги» А. Тарасов-Родионов.

Роман-хроника в середине 20-х годов чаще всего обращался к событиям, предшествующим Октябрьской революции, к раскрытию исторических предпосылок Октября (две части трилогии А. Тарасова-Родионова «Февраль», «Июль», романы А. Демидова, С. Малашкина). Широко включая в повествование массовые сцены, важные исторические события, большие социальные перемены в жизни общества, хроника ограничивалась их регистрацией, иллюстративным описанием. Структура повествования диктовалась последовательностью изображения движущегося времени, напряженность действия поддерживалась лишь динамикой самих событий, широкий охват которых не сочетался с поисками новых форм их отражения.

Персонажи в таком повествовании выполняли функции скрепления разнородных сцен и событий и не разворачивались в цельные характеры. Прямолинейно выписанными поступками персонажей, действующих по заданной, предопределенной классовой принадлежностью схеме, лишь иллюстрировались все новые и новые факты революционной борьбы народа.

Попытки «совместить хронику революции с развернутым жизнеописанием человеческих судеб», «расцве-

---

[1] «Горький и советские писатели. Неизданная переписка». М., Изд-во АН СССР, 1963, с. 154 («Литературное наследство», т. 70).

тить сухой графический рисунок событий от Февраля к Октябрю картинами быта и нравов эпохи приводили пока, как это случилось с романом Демидова «Вихрь», к параллельному развитию этих линий, к механическому сплетению разнородных во всех отношениях повествовательных планов»[1].

Аналогичные процессы происходили и в романах, построенных иногда и на совсем близком к современности материале, особенно в романах о судьбах крестьянства (Я. Коробов «Катя Долга», М. Карпов «Пятая любовь», А. Тверяк «Передел», А. Дорогойченко «Большая Каменка», А. Демидов «Село Екатериненское»), разраставшихся в обширные по количеству страниц повествования.

Жанр романа-хроники на этом этапе развития литературы активно участвовал в освоении и систематизации разнообразного жизненного материала революционной эпохи, в расширении плацдарма повествования, в социальном анализе классовых столкновений, в хроникальном отражении хода истории.

Изображая важнейшие события революционного времени, особенно предшествующие Октябрю, хроника не только накапливала огромный документальный материал, но и вела первые поиски его объемного художественного освоения. Поиски эти, правда, в значительной мере обесценивались отсутствием четких эстетических принципов, недостаточной художественной взыскательностью авторов романов-хроник этих лет. Добросовестно следуя за событиями, описывая и регистрируя их, скрепляя лежащими на поверхности беллетристическими приемами, авторы романов-хроник не поднимались до уровня эпического освоения революционной действительности, не несли своего, подлинно художественного открытия мира.

Почти одновременно с многотомными хрониками возникали циклы тематически связанных и объединенных судьбами центральных героев романов. Но даже лучшие из осуществлявшихся в это время романов («Преображение России» С. Сергеева-Ценского) не становились эпически цельными полотнами из-за отсут-

---

[1] Л. Ф. Ершов. Русский советский роман. Национальные традиции и новаторство. Л., «Наука», 1967, с. 255—257.

ствия единой концепции действительности, философского ее осмысления через судьбы крупных человеческих характеров.

Расширение плацдарма повествования с широким охватом революционной действительности было только одной и, скорее всего, внешней стороной тех поисков эпического освоения действительности, в которых участвовал роман-хроника.

В это же время шли более знаменательные поиски подлинно эпического героя, лица, настолько значительного и вступающего в такие сложные связи, отношения и соприкосновения со множеством людей, событий и явлений, что в нем и вокруг него «необходимо должен созидаться весь век его и время, в которое он жил» [1].

Главное в эпопее, по словам Н. Гоголя, воссоздание «эпохи времени, среди которого действовал герой с образом мыслей, верований и даже познаний, какие сделало в то время человечество». Весь мир в эпопее предстает вокруг героя и через героя, «не одни частные лица, но весь народ, а часто и многие народы» [2].

До сих пор принято считать, что эпопея как «венец искусства» порождается преимущественно слиянием принципов социально-психологического и философского романов [3]. Поиски синтеза в эпопее различных разновидностей романа вели к созданию нового жанрового качества. Но вряд ли только этим обстоятельством определяется новаторский характер жанра эпопеи.

Создание эпической композиции, выработка присущих ей структурных и стилевых средств передачи эпического состояния мира тесно связаны с трудными поисками соотношения в эпическом повествовании объемного охвата действительности и столь же крупного показа героя эпохи, несущего в себе и выражающего собой время.

Рождение именно такой эпопеи нашего времени, пути ее создания у разных художников (Горький, Шо-

---

[1] Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. VIII. М., Изд-во АН СССР, 1952, с. 478.

[2] Там же.

[3] См.: Л. Ф. Ершов. Русский советский роман. Национальные традиции и новаторство. Л., «Наука», 1967, с. 263.

лохов, Толстой) были многоступенчатыми и сложными. Они шли почти в одно время, но у каждого художника по-разному.

II. «Жизнь Клима Самгина» как социально-философский роман

Замысел горьковской «Жизни Клима Самгина», вылившейся в огромную «движущую панораму» важной эпохи, взятой в сильной мере через свидетельство героя[1], восходит к началу XX века. Одним из самых ранних свидетельств этого явился неосуществленный роман «Жизнь г. Платона Ильича Пенкина», в центре которого, по словам Горького, должна была встать судьба интеллигента «средних способностей», честолюбиво желавшего быть «чем-либо в жизни» и проделавшего путь идейного отступничества до «полного морального краха»[2].

Первоначальный замысел «Жизни Клима Самгина» связывается исследователями (С. Балухатый, З. Карасик и др.) и с задуманным в начале 1910-х годов романом «Записки доктора Ряхина», в котором Горький опять-таки намеревался нарисовать образ «выдумавшего» себя интеллигента-индивидуалиста. Тогда же возникал и «Дневник никудышника». Писатель хотел рассмотреть в нем условия, в которых «слагается психика «никудышников»[3].

Горький позднее так рассказывал историю замысла «Жизни Клима Самгина»: «Эта книга затеяна мною давно, после первой русской революции 905—6 года, когда интеллигенция, считавшая себя революционной,— она и действительно принимала кое-какое участие в организации первой революции,— в 7 и 8 годах начала круто уходить направо. Тогда появился кадет-

---

[1] А. В. Луначарский. Собр. соч., т. 2. М., «Худож. лит-ра», 1964, с. 178.

[2] М. Горький. План романа «Жизнь г. Платона Ильича Пенкина». В кн.: «Горьковские чтения. 1949—1950». М., Изд-во АН СССР, 1951, с. 32.

[3] И. Нович. Художественное завещание Горького. «Жизнь Клима Самгина». М., «Сов. писатель», 1965, с. 28.

ский сборник «Вехи» и целый ряд других произведений, которые указывали и доказывали, что интеллигенции с рабочим классом и вообще с революцией — не по дороге. У меня явилось желание дать фигуру такого, по моему мнению, типичного интеллигента» [1].

Попытки осуществить этот замысел до Октября, как видно, не выходили за пределы раскрытия судьбы интеллигента-индивидуалиста и в жанровом отношении приобретали характер «записок», «дневника». Движение истории, развертывание социалистической революции, победа Октября — все это вносило существенные поправки в первоначальный замысел, обогащало его новыми идеями и образами, связанными с освободительным движением в стране. Вслед за романом «Дело Артамоновых» Горький приступает к работе над «Жизнью Клима Самгина», где неизмеримо расширяет плацдарм изображаемых событий, теперь уже озаренных завоеваниями Октября.

В процессе работы над романом Горький не раз сообщал, что его книга посвящается «жизни русской интеллигенции», тем людям, которые «умеют выдумывать свою жизнь, выдумывать самих себя» [2]. Со временем эта мысль становится более отчетливой: «В центре романа — фигура «революционера поневоле», из страха перед неизбежной революцией — фигура человека, который *чувствует* себя «жертвой истории» [3]. С этой мыслью связано и первоначальное название романа — «История пустой души».

Судьба интеллигента «средней стоимости», «революционера поневоле» выдвигалась на первый план. Но в процессе работы горизонты романа расширялись. В апреле 1926 года Горький уже сообщает о намерении создать книгу о том, «как жили, как думали, что делали русские люди с 80-х годов по 1919-й. И каковы изнутри были эти люди» [4].

Подготовив рукопись первого тома к печати, Горь-

---

[1] М. Горький. Собр. соч. в 30 томах, т. 26. М., Гослитиздат, 1953, с. 93.

[2] Там же, т. 29, с. 429, 428.

[3] М. Горький. Заметка для печати. В кн.: «Горьковские чтения. 1949—1950». М., Изд-во АН СССР, 1951, с. 27.

[4] М. Горький. Собр. соч., т. 29, с. 461.

кий первоначальное название романа «История пустой души» заменил новым: «40 лет». Уже этим писатель отодвинул «историю пустой души» на второй план и включил ее в панораму сорокалетия русской общественной жизни.

В заметке для зарубежной печати, написанной в форме издательского предисловия к роману, Горький указывает прежде всего на то, что он ставил перед собою задачу изобразить с возможной полнотою сорок лет жизни России, от 80-х годов до 918-го, «все наиболее крупные события этих лет». Отмечая эти важнейшие события «вплоть до наступления на Петербург ген. Юденича», Горький сообщает, что «в романе действуют представители всех классов», даются характеры русских революционеров, эпизодически действующие исторические лица [1].

Исследование черновой редакции первой книги романа убеждает в том, что мысль «изобразить все классы, «течения», «направления», всю адову суматоху конца века и бури начала XX-го» [2] пришла уже в процессе напряженной работы над романом и вызвала серьезную перестройку повествования. События «жизни Клима Самгина», его детства и юности, семейно-бытовой среды Самгиных все прочнее связывались с событиями общественно-политической жизни страны. Историческая атмосфера повествования становилась шире, рамки первоначального замысла раздвигались важнейшими историческими событиями эпохи, картинами народного движения, общественной жизни предоктябрьской России.

Перестановка, расширение и введение новых эпизодов вело к установлению характерной для всего повествования структуры: «романические эпизоды последовательно чередуются с социально-бытовыми очерками, которые потом переходят в историческое повествование». Горький стремился «шире развернуть на канве романического повествования общественно-

---

[1] М. Горький. Заметка для печати. В кн.: «Горьковские чтения. 1949—1950». М., Изд-во АН СССР, 1951, с. 27—28.

[2] М. Горький — А. Воронскому. 23 марта 1926 г. В кн.: «Летопись жизни и творчества А. М. Горького», вып. 3. М., Изд-во АН СССР, 1959, с. 457.

бытовую тематику, рассредоточив те мотивы, которые составляют «историю пустой души» [1].

Третья глава уже включает жизнь студента Самгина в атмосферу общественных исканий Петербурга и Москвы. Своеобразная форма «жития» центрального героя, вступающего в сложные отношения со старыми знакомыми и новыми людьми разных классов, течений и направлений, неизбежно обогащается формами, присущими социально-психологическому и бытовому, общественно-историческому и философскому романам. Сцены ловли сома, поднятия колокола, оставаясь связанными, как и все события романа, с «жизнью Клима Самгина», вводят в повествование народные судьбы и характеры.

Если в начале работы над романом «проблематика, воплощенная в образе Клима и во всей сюжетной линии романа, еще не полностью сомкнулась с проблематикой эпохи», то перестройка повествования первой книги, в процессе которой «начинает выдвигаться на первый план общественно-историческая тематика», включает «жизнь Клима Самгина» в широко разворачивающуюся историческую хронику. Горький, по словам исследователя рукописей первой части «Жизни Клима Самгина», «расширил историко-хроникальную часть романа, теснее связав индивидуальные судьбы с судьбами эпохи, тему интеллигенции с темой народа» [2].

Углубление и расширение замысла, насыщение повествования все более широкими картинами истории, борьбы классов, быта людей выразилось и в новом отношении образной системы романа, в особенностях развития характеров, связанных с историческими обстоятельствами времени, и в новых структурных особенностях повествования, в поисках новой жанровой формы.

Горький долго затруднялся определить жанр той «громоздкой» вещи, которую он создавал. Писатель называл ее «огромнейшим романом» и видел в нем нечто «прощальное». Впрочем в июне 1925 года Горь-

[1] А. А. Сабуров. Работа Горького над первой частью романа «Жизнь Клима Самгина». В кн.: «Горьковские чтения. 1949—1950». М., Изд-во АН СССР, 1951, с. 127—128.

[2] Там же, с. 134—137.

кий сообщал К. Федину, что это будет, «кажется, не роман, а хроника». В мае 1926 года в письме к А. Чапыгину жанр «Жизни Клима Самгина» определялся автором как «некий роман-хроника сорока лет русской жизни» [1]. В другом письме сообщается: роман «местами превращается у меня в хронику: это, конечно, плохо, но это — намеренно» [2].

Важнейшие исторические события эпохи в их хронологической последовательности, художественно-философской осмысленности становились фактором, определяющим развитие повествования, его композиционную основу. Горький намеренно шел путем хроники, органически вписывая «историю пустой души» в движущуюся панораму русской общественной жизни.

Газетные публикации первой книги романа шли под общим названием «Сорок лет» и с «нейтральным» обозначением всего повествования — «трилогия», которым определялись не столько жанровые принципы, сколько общий объем произведения в его членении на три книги. И в дальнейшем роман печатался как «вторая часть трилогии «Сорок лет».

Название «Жизнь Клима Самгина» распространялось первоначально лишь на первую часть романа, которая в жанровом отношении характеризовалась автором как «повесть». Впоследствии это авторское обозначение жанра было перенесено на весь роман, так же как название первой части стало названием всего произведения, а «Сорок лет» — его подзаголовком, определяющим временной отрезок повествования и особенности его хронологического строения. Оба названия вступают во взаимодействие и указывают на взаимосвязь «формы своеобразного «жития» [3] и формы летописной хроники о «сорокалетии» общественно-политической, духовной жизни страны со всеми течениями и направлениями конца прошлого века и бурей века нового, бытом и нравами эпохи.

Повествование, задуманное как трилогия, не укла-

---

[1] В сб.: «Горьковские чтения. 1949—1950». М., Изд-во АН СССР, 1951, с. 27—28.

[2] Цит. по кн.: И. Новичч. Художественное завещание Горького. М., «Сов. писатель», 1965, с. 43.

[3] А. Фадеев. Собр. соч., т. V. М., Гослитиздат, 1961, с. 309.

дывалось в уготовленные ему рамки. Вслед за первой книгой (1927) появились вторая (1928) и третья (1931). Четвертая часть так и осталась незавершенной. Написанные страницы, сохранившиеся черновые варианты и наброски несут на себе печать сложных, связанных с завершением повествования исканий художника, его раздумий, в частности, и над совмещением «житийного» и «летописного» планов. Финальные страницы романа сводились неизбежно к гибели Самгина как предателя народа и революции. Но этим закономерно завершался только «житийный» план повествования, а четко прочерченная «летописная» его линия не получала итоговых акцентов.

Наиболее значительное событие, подводившее итог огромному повествованию о «сорокалетии русской жизни», Горький видел в провозглашении В. И. Лениным в апреле 1917 года социалистической революции. Этой исторической сценой писатель и намеревался завершить роман о сорокалетней эпохе русской жизни. Ленинская мысль не только итожила изображенное время, но и указывала на начало новой социалистической эпохи.

Такими неизведанными путями шел Горький к созданию «синтетической вещи» о предшествующей Октябрю эпохе русской общественной жизни, времени, подготовившем новую социалистическую эру. А. Фадеев справедливо считал, что Горький создал роман «не только об интеллигенции и даже не столько о ней, сколько о жизни страны — огромной, богатой, нищей и талантливой, полуазиатской страны — за сорок лет. Все, от крестьян, подымающих колокол и громящих амбар, от жалкого царя, от Ли Хунг-чанга, до играющих в революцию, эстетствующих, чудаковствующих, богоискательствующих и прочая и прочая болтунов и просто обывателей, до бессмысленно талантливых буржуев и не буржуев, до подымающихся рабочих масс и организующих их подъем большевиков — все, все в целом дает исключительно монументальную, цельную и правдивую картину» [1].

Неоднократно делались попытки теоретически истолковать горьковское жанровое понятие «повесть»,

[1] А. Фадеев. Собр. соч., т. V. М., Гослитиздат, 1961, с. 309.

которому автор «Жизни Клима Самгина» возвращал характерный для древнерусской литературы смысл «повествования», «сказания», «летописи» и уже этим жанровым определением указывал на «летописный» характер своего повествования о «сорокалетии» [1].

Почти все исследователи «Жизни Клима Самгина» (П. Строков, Е. Тагер, И. Нович, А. Овчаренко и др.) отмечают серьезные новаторские открытия Горького в жанре романа. Еще А. Луначарский заметил, что «огромная хроника» Горького, написанная концентрически, «в форме событий, группирующихся вокруг определенного индивидуального центра, вокруг героя», создает «богатейшую, полную жизни панораму событий, которая составляет не в меньшей мере, скорее в большей, существо всего произведения, чем изображение его героя» [2].

Уже первая книга построена так, что «житие» Клима Самгина, все события, которые происходили в его окружении и воспринимались его глазами, корректируясь голосом автора, постепенно раздвигались и усложнялись фактами семейно-бытовой, историко-философской хроники и создавали «панораму эпохи», выражавшую, по словам Луначарского, «существо всего произведения».

Членением первой книги на главы четко выделяется каждый этап в жизни героя, выявляется процесс

---

[1] А. С. Пулинец. Наблюдения над композицией повести «Жизнь Клима Самгина». «Ученые записки Черновицкого госуниверситета», т. XIV, вып. 2 (серия филологическая), 1955, с. 153—154. Л. Я. Резников, рассматривая горьковское определение «повесть» как особый новаторский синтез жанровых форм, те сложные жанровые связи, в которые вступает горьковское повествование с русской повестью разных этапов развития литературы, с новаторскими исканиями советской литературы 20-х годов, приходит к выводу: «Итак, «Жизнь Клима Самгина» в жанрово-композиционном плане тяготеет прежде всего к национальным формам прозы: с одной стороны — к древнерусской повести, органически связанной с апокрифом, летописью и житием, а с другой — связана с философско-жанровой направленностью русской повести 60—80-х годов... В то же время жанровые поиски Горького вливаются в общую новаторскую разведку советской литературы 20—30-х годов» (Л. Я. Резников. Повесть М. Горького «Жизнь Клима Самгина». Проблемы жанра и стиля. Петрозаводск, Карельское кн. изд-во, 1964, с. 86).

[2] А. В. Луначарский. Собр. соч., т. 2. М., «Худож. литра», 1964, с. 176, 202.

становления личности Клима Самгина и одновременно начало ее разрушения, истоки формирования «социально опустошенного типа». Определив этот «индивидуальный центр», «стержневой образ», Луначарский склонен был рассматривать «Жизнь Клима Самгина» отчасти как «роман воспитания» (род «отрицательного» Bildungsroman'a), указывая тут же на существенную особенность произведения Горького, центральный «герой» которого «отнюдь не пользуется симпатией автора и является во всем антиподом авторской личности» [1].

Роман начинается рождением героя, подысканием ему «многозначительного» имени («Самсон! Народ нуждается в героях», «Клим! Простонародное имя, ни к чему не обязывает» [2]) и должен был во многих вариантах завершиться его гибелью. Так сразу же проясняется «житийный план» как основной стержень повествования, в котором, по словам Луначарского, личность Самгина в ее последовательном развитии занимает «почетное место».

Отец Клима Самгина, чувствуя «себя виноватым в том, что дал сыну неудачное имя», «демонстрировал» взрослым хилого, остриженного «под мужика» младенца, «выдумывал его», внушая всем и самому мальчику мысль о его «необыкновенности». Клим, без труда заметив, что «его выдумывают, сам начал выдумывать себя». Он усваивал с детства, что «в правде взрослых есть что-то неверное, выдуманное» (19, 21).

Детство Самгина проходило в атмосфере идейной, духовной пустоты вокруг него и либеральной болтовни о народе. И хотя в доме «не торопились погасить все огни» недавней «отчаянной борьбы за свободу и культуру» безграмотного, отупевшего в рабстве крепостного права народа, уже закрывались двери домов перед теми героями, которые, «возбудив надежды, не смогли осуществить их» (19, 12). На этой почве разложения буржуазно-либеральной интеллигенции, сосре-

---

[1] А. В. Луначарский. Собр. соч., т. 2. М., «Худож. литра», 1964, с. 176—177.

[2] М. Горький. Собр. соч. в 30 томах, т. 19. М., Гослитиздат, 1952, с. 9, 10. Далее все ссылки в тексте по этому изданию, первая цифра — том, вторая — страница.

доточившей «силы и таланты свои на «самопознании», на вопросах индивидуального бытия», вызревал скептицизм «пустой души».

Клим рос вне народа и воображал его «неисчислимой толпой людей огромного роста, несчастных и страшных, как чудовищный нищий Вавилов» (19, 21). Бесцветное «индивидуальное бытие» оторванной от народа буржуазно-либеральной интеллигенции, ее «самопознание» раскрывается преимущественно в судьбе честолюбивого существа, поставившего себя над сверстниками. Клим играет навязанную взрослыми роль «значительного», «необыкновенного» человека, вынужденного запоминать чужие фразы, пускать их в «оборот, как свои, и этим укреплять за собой репутацию умника» (19, 59). Но писатель не ограничивается этим. Его голос врывается в повествование. Скептическое, созерцательное, эгоистическое отношение к жизни юного Самгина связывается с той атмосферой идейного брожения и распада, в которой формировалась его личность.

Возникает в конце первой главы услышанный Климом недоверчивый вопрос: «Да был ли мальчик-то, может, мальчика-то и не было?», который становится лейтмотивом раскрытия характера Самгина и, неоднократно повторяясь, существенным фактором структуры всего повествования.

Вторая глава начинается словами: «На семнадцатом году своей жизни Клим Самгин был стройным юношей среднего роста...» Герой вступает в новый этап жизни, в котором, впрочем, усугубляется все, что обнаружилось в детстве. Дымчатые очки прикрывали «недоверчивый блеск» его холодных глаз. Он по-прежнему легко усваивал чужие, упрощающие человека мысли, ловил «медные парадоксы и афоризмы», надевал на себя непроницаемую маску умного и значительного человека, оставаясь внутренне опустошенным, циничным, опошляющим все человеческие чувства и озлобленным в отношении к людям, отличающимся друг от друга, по его мнению, лишь своей «системой фраз».

«Он не умел думать о России, народе, человечестве, интеллигенции, все это было далеко от него» (19, 138). Детское любопытство к народу сменяется анти-

патией, внутренней усмешкой. Все, что вокруг говорилось «о народе, о любви к народу, было с детства знакомо ему, все слова звучали пусто, ничего не задевая в нем» (19, 150).

Приезд Клима Самгина в Петербург, которым открывается третья глава о студенческих годах героя, сопровождается боязнью «потерять себя в массе маленьких людей» (19, 191). Круг знакомств, идеологических споров, встреч Клима Самгина с людьми различных убеждений неизмеримо расширяется. Все это становится важным для того, чтобы показать, что «происходило за десятки лет в нем и вокруг него».

Принципом, определяющим структуру повествования, становятся не биографические этапы «формирования молодого существа в законченную человеческую личность» [1], а общественная борьба и ее отражение в идеологических спорах среди интеллигенции. Продолжая оставаться преимущественно среди людей своего круга, Самгин оказывается в центре «парадов парадоксов», системы пустых и лживых фраз далекой от народа и равнодушной к нему интеллигенции. Это дает возможность представить индивидуализм «свидетеля» этих событий как мировоззрение целой социальной группы. Роман превращается в повествование о русской общественной мысли эпохи буржуазного упадка.

Понимание сложных жизненных противоречий недоступно человеку, про себя осознающему, что он бездарен, что у него «нет ни твердой веры, ни устойчивого неверия» (19, 315). Он примитивен в своем восприятии жизни, бессилен перед нею. Окружающие люди все чаще раздражают Самгина. Он испытывает к ним чувство недоверия и острой неприязни, теряется в «хаосе чужих мыслей», убеждает себя, что «люди пробуют различные маски, чтобы найти одну, наиболее удобную и выгодную», что «они колеблются, мечутся, спорят друг с другом именно в поисках этих масок, в стремлении скрыть свою бесцветность, пустоту» (19, 349).

Четкие позиции в идейной борьбе этих лет занимает марксист Степан Кутузов. С первой же встречи

---

[1] А. В. Луначарский. Собр. соч., т. 2. М., «Худож. литра», 1964, с. 176.

«этот мужик, нарядившийся студентом», был неприятен Самгину, «кутузовщина» была «почти ненавистной» (19, 250). Мысль, что он «может быть орудием чужой воли, пугала и возмущала его» (19, 250). Однако стремление удовлетворить свое тщеславие заставляло Клима Самгина тянуться к марксистским кружкам, испытывать интерес к людям, делающим революцию. И все это для того, чтобы готовить пьедестал, на котором можно было бы самому монументально возвышаться.

Образ Кутузова как гармонически цельной личности, с твердыми убеждениями и ясной программой изменения жизни, активного деятеля революции все чаще вступает в контраст с образом Клима Самгина, как человека, лишенного веры, внутреннего стержня, твердой опоры в жизни. Кутузов и Самгин редко встречаются, но контрастность их характеристик нарастает, выражая сущность столкновений непримиримых идеологий, острых социально-политических конфликтов. Такое противопоставление диктует и структуру повествования, определяет соотношение образов, группирующихся вокруг полярных персонажей. «Свидетельские показания» Самгина корректируются сознательным деятелем революции. Кутузов сплачивает и объединяет ее передовые силы.

«Сюжетно-композиционное значение образа Кутузова и состоит в том, что благодаря его высказываниям и оценкам многие явления, эпизоды, картины жизни, воспринимаемые Самгиным разрозненно, изолированно друг от друга, ложно истолкованные им, приобретают в глазах читателя определенную стройность, последовательность, взаимообусловленность. То или иное событие, общественное явление воспринимается не как результат случайного наблюдения Клима Самгина, а как явление исторически закономерное, как необходимое звено в общей цепи исторического процесса»[1].

Последняя глава первой книги, объединяя «жизнь Клима Самгина» и события общественной жизни России, подготавливает широкий «повествовательный по-

[1] П. Строков. Эпопея М. Горького «Жизнь Клима Самгина». М., «Сов. писатель», 1962, с. 46—47.

ток» той исторической хроники десятилетий, которая разворачивается в следующих книгах романа. В основе их структуры — хронологическая последовательность изображения событий, предшествующих первой русской революции, многообразные картины ее, вплоть до похорон Баумана, явившихся демонстрацией сплоченности революционных масс, до сцен декабрьского московского восстания, разгула реакции после поражения революции, воссозданных в третьей книге, до нового подъема революционной волны, которым писатель намеревался завершить все повествование.

Для Горького важна не столько сама по себе система исторических событий, судьбы конкретных исторических лиц, в той взаимосвязи, в какой они обычно предстают в исторической хронике, сколько отражение этих событий в сознании людей различных идеологических направлений, борьба идей в процессе назревания революции в России и ее развертывания. Роман становился «хроникой духовной жизни России». «На всем протяжении романа,— писал М. Горький,— показываю, как формировались большевистские идеи» [1].

Характер изображения исторических событий в их идеологическом преломлении и осознании представителями различных классов русского общества определялся особенностями жизненного опыта Горького как художника и общественного деятеля, современника и участника этих событий. «Историческая логика развития общественной, идеологической борьбы является внутренней основой композиционного единства романа-хроники. Как уже указывалось, события показываются через восприятие людей различных классов, сословий: люди, изображенные в «Жизни Клима Самгина», раскрываются и познаются в их отношении к явлениям общественной жизни» [2].

Проблема возможности революции в России обсуждается в буржуазно-либеральном окружении Самгина еще в его юношеские годы («Я с детства слышу речи о народе, о необходимости революции...», 19, 243). Ти-

---

[1] «Летопись жизни и творчества А. М. Горького». Вып. 3, М., изд-во АН СССР, 1959, с. 411.

[2] Ф. Ф. Канаев. «Жизнь Клима Самгина» как исторический роман-хроника. В кн.: «М. Горький. Материалы и исследования», т. IV. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1951, с. 249.

мофей Варавка не верит в нее, считает, что революция «возможна лишь как мужицкий бунт, то есть как явление культурно бесплодное, разрушительное» (19, 153). Но русский пролетариат все чаще заявляет о себе, и проблема революции, роли в ней рабочего класса выдвигается в центр споров людей различных политических ориентаций: «Все ждут: будет революция. Не могу понять — что же это будет?» (20, 589). Волнует этот вопрос и Клима Самгина: «как вам кажется: будет у нас революция?» (20, 370).

Идея развития революции, отношения к ней различных социальных слоев, неизбежность гибели буржуазного общества и победы социализма становится центральной проблемой романа, определяющей его историко-философскую основу, внутреннюю динамику развития повествования, взаимосвязь всех его частей[1].

Путь России к величайшей социалистической революции, историческая закономерность ее становится той грандиозной по своей философской глубине проблемой, развертывание которой вызывает сложные поиски жанрового своеобразия повествования как социально-философского романа.

Композиционное воплощение этой проблемы осложнялось тем, что «индивидуальным центром» в горьковском многоплановом повествовании оказался не активный участник общественных событий, а лишь зритель, свидетель, оторванный от народа интеллигент-индивидуалист, сопротивляющийся развитию революции.

«В образе Самгина,— по словам одного из первых исследователей романа,— был дан не только человек декаданса и «веховщины», человек империалистической эпохи,— это в нем самое главное, но это не все,— в образе Самгина был произведен замечательный пересмотр «молодых людей XIX столетия», в этом образе были обобщены черты человека всей буржуазной эры, подведены итоги всей опустошительной работы

---

[1] Подробнее об этом см.: Л. Я. Резников. Повесть М. Горького «Жизнь Клима Самгина». Петрозаводск, Карельское кн. изд-во, 1964, с. 23—24; И. Нович. Художественное завещание Горького. М., «Сов. писатель», 1965, с. 360—362.

капитализма, которую тот произвел за столетия в душах людей» [1].

Клим Самгин — фигура, безусловно, типичная для эпохи упадка буржуазной мысли. Такого интеллигента-индивидуалиста, «человека непременно средних интеллектуальных способностей, лишенного каких-либо ярких качеств», Горький «знал лично в довольно большом количестве», «знал исторически, литературно, знал его как тип не только нашей страны, но и Франции и Англии» [2]. В этой типической фигуре человека «средней стоимости», «революционера поневоле», впитавшего в себя существо буржуазной среды, Горький типизировал распад личности, крушение сознания отживающего буржуазного мира.

Бесцветный человек «средних интеллектуальных способностей» занимает в напряженной идейной борьбе своего времени позицию скептического стороннего наблюдателя больших общественных событий. Здесь как раз и возникают трудности композиционного совмещения проблемы развертывающейся революции и судьбы далекой от нее, чуждой народу личности буржуазного интеллигента.

В романе, по словам Луначарского, «совсем нет ничего, чему не был бы Самгин прямым или косвенным свидетелем» [3], все события группируются, концентрируются вокруг него. «Композиционным стержнем» повествования становится скептик и индивидуалист, далекий от непосредственного и активного участия в событиях изображаемого «сорокалетия» русской общественной жизни. Автор лишается возможности непосредственного описания исторических событий. Он не может обойтись без того, чтобы не пропустить их через субъективное восприятие наблюдающего героя. И развернутые картины эпохи, и всего лишь упоминаемые исторические факты не проходят мимо Самгина и его оценок. Это обстоятельство заставляет писателя создавать не только целую систему выраженных в «многоголосом диалоге» «массовых оценок», про-

---

[1] Б. Бялик. Конец предыстории человечества. «Звезда», 1937, № 11, с. 307.

[2] М. Горький. Собр. соч., т. 26. М., Гослитиздат, 1953, с. 93.

[3] А. В. Луначарский. Собр. соч, т. 2. М., «Худож. литра», 1964, с. 176.

тивоположных самгинскому скептицизму и упрощенному анализу событий, но и вести поиски иных «композиционных стержней»[1], одним из которых, как уже отмечалось, становится противопоставленная Самгину фигура Кутузова, который сплачивает вокруг себя людей, делающих революцию.

Распаду личности интеллигента-индивидуалиста сопутствует рост сознательности народных масс в исторических деяниях. Как активная действующая сила народ в горьковском повествовании появляется не сразу. В той среде, в которой рос Самгин, «народ» выдумывали, украшая нимбом святого, говорили о нем «жалобно и почтительно, радостно и озабоченно», но, в сущности, никогда не знали его.

Однажды на ярмарке «Клима очень удивила огромная толпа празднично одетых баб и мужиков, удивило обилие полупьяных, очень веселых и добродушных людей. Стихами, которые отец заставил его выучить и заставлял читать при гостях, Клим спросил дедушку:

— А где же настоящий народ, который стонет по полям, по дорогам, по тюрьмам, по острогам, под телегой ночуя в степи?

Старик засмеялся и сказал, махнув палкой на людей:

— Вот это он и есть, дурачок!» (19, 22).

Самгину с детства внушали необходимость «приносить свои силы в жертву народа», которого он не знал и служить которому не собирался («Народ — враг человека!.. Клим находил, что это верно»). В среде окружающей его молодежи русский народ представал «блаженненьким». Сцена ловли сома впервые вводит в повествование образ хитрого мужика в красной рубахе, который дурачит наивных дачников, желающих видеть «простой» народ смиренным, испуганным, богобоязненным.

Подъем колокола — первый в романе эпизод народной жизни. Слепая старуха Анфиса и горбатенькая девочка-подросток Глафира заставляют дачников смутиться, притихнуть перед ними, а Самгина негодовать, «как будто его нарочно привели сюда, чтоб наполнить

---

[1] Л. Я. Резников. Повесть М. Горького «Жизнь Клима Самгина». Петрозаводск, Карельское кн. изд-во, 1964, с. 33.

голову тяжелой и отравляющей мутью» (19, 356). Слова горбатенькой: «Да — что вы озорничаете? Не ваши детеныши-то!» — становятся (как и слова: «Да — был ли мальчик-то...») повторяющимся иносказанием, напоминающим о чуждости Самгина народу.

В задачу Горького входило показать «все наши «ходынки»..., все гекатомбы, принесенные нами в жертву истории»[1]. Обманутый народ предстает в трагической ситуации Ходынской катастрофы, а во второй книге — в кровавых событиях 9 января. В то время как Самгин, рассматривая на Нижегородской выставке толпу плотно спрессованных, смиренных людей в поддевках, кафтанах, красных кумачовых рубахах, думал, проникаясь уважением к ним, что эти люди не пойдут за «какими-то полуумными честолюбцами», народ просвещался в борьбе.

Историзм движения масс от темноты, инертности, к знанию и активному участию в революции, развитие революционного сознания народа как противодействие индивидуалистическому сознанию пассивного, озлобленного против народа интеллигента становятся существенным композиционным принципом развертывания всего повествования. Народ все чаще выступает на первый план, особенно в напряженные моменты развития революции. В конструкцию романа органически входят не только массовые сцены участия народа в революционных событиях, но и четко индивидуализированные народные характеры.

Развитие революции, необходимость изображения ее во всех сложных ситуациях и перипетиях вели Горького к широкому охвату эпохи, частому перенесению места действия в эпицентры событий. Вводились новые персонажи, связанные с этими событиями и выражающие отношение к ним различных социальных слоев.

Большую возможность для такого событийного охвата предоставляла замеченная еще Луначарским «подвижность» Самгина: «Не будучи социально связан ни с каким классом, не будучи прикреплен корнями ни к какому делу, ни к какой местности, напротив,

---

[1] «Горький и советские писатели. Неизданная переписка». М., Изд-во АН СССР, 1963, с. 644.

беспокойно ища себе места, Самгин — и социально и топографически — плавает, кружится. Уже одно это делает его подходящим «героем» для романа-хроники, который должен захватить эпоху возможно шире»[1].

Частые передвижения Клима Самгина раскрывают психологическое состояние мятущегося интеллигента, дают возможность полнее охватить сложную картину русской жизни («Он приехал в столицу» (19, 190); решил «остановиться на два дня в Москве» (19, 252); «дома жить было слишком скучно, он все-таки переехал в Москву» (19, 389); «Через несколько дней Клим Самгин подъезжал к Нижнему Новгороду» (19, 514); «Кончив экзамены, Самгин решил съездить на три дня домой, а затем — по Волге на Кавказ» (20, 160); «он отвез лишние вещи Варавке и поехал в Финляндию» (20, 160); «Через несколько дней он был дома» (20, 209); «В Астрахани Самгиных встретил приятель Варавки» (20, 283); «кочевая жизнь кончилась и возвратились в Москву» (20, 295); «Недели через три Самгин сидел в почтовой бричке» (20, 338); «Через трое суток он был дома» (20, 479); «В день объявления войны Японии Самгин был в Петербурге» (20, 464); «Через день он снова попал в полосу необыкновенных событий» (21, 108); «Разбудил его кондуктор, открыв дверь: «Русьгород» (21, 118); «И через два дня он сидел в купе первого класса» (21, 347); «И в середине лета он уехал за границу» (21, 378) и т. д.).

Не пренебрегает Горький и «случайными» встречами Самгина с его многочисленными знакомыми. Эти встречи также важны для развертывания повествования («Климушка? Откуда? Знакомьтесь: Самгин—Лютов» (19, 253); «Ба, это вы? Куда? Откуда? Не узнаете? Ипполит Стратонов» (20, 348); Лидия Варавка «выскочила из двери аптеки прямо на него. «— Боже мой — Клим!» (20, 454); «Самгин увидел среди них ушастую голову Ивана Дронова...— Б-ба! Откуда?» (21, 138); «— Пардон,— сказал кто-то, садясь рядом с Климом, и тотчас же подавленно вскричал: — Бог мой — вы? Как я рад!» (21, 304); «Как-то вечером, гуляя с женою, Самгин встретил Макарова и позвал его к себе на чай»

[1] А. В. Луначарский. Собр. соч., т. 2. М., «Худож. литра», 1964, с. 198.

(20, 259); «Во время одной из своих прогулок он столкнулся с Иноковым» (20, 504) и т. п.).

В едином потоке повествования важную композиционную роль приобретают не только эти случайные «однажды», «вдруг», но и целая система последовательных хронологических переходов, циклических и ассоциативных связей отдельных сцен и эпизодов, повторяемых афоризмов, иносказаний и обобщений, вступающих в композиционную взаимосвязь анекдотических ситуаций и парадоксальных коллизий, выражающих сложные противоречия водоворота жизни. Каждая новая сцена романа вступает в причинное, следственное, временное, ассоциативное, контрастное и иное взаимодействие с последующей сценой.

«Жизнь Клима Самгина» отличается, как и всякий философский роман, особой интеллектуальной насыщенностью, обилием идейных споров, политических столкновений людей разных социальных ориентаций. Целая система афоризмов с их иносказательным смыслом, исторических анекдотов и особенно многочисленных диалогов становилась основным строительным материалом романа.

Поиски новых жанрово-композиционных форм и связей, которые Горький вел в процессе работы, вызывали у него творческое беспокойство: «Боюсь за второй том,— давит меня обилие материала «идейного», т. е. словесного и жанрового. Боюсь перегрузить книгу анекдотом, который суть кирпич русской истории, и афоризмом, в коем сосредоточена наша мудрость»[1].

Вторая книга романа открывается, как известно, возвращением Клима Самгина с Нижегородской выставки. Чувствуя «прилив невыносимой скуки», он слоняется по родному городу, вступает, казалось бы, в случайные общения с хроникером местной газеты Дроновым, фельетонистом Робинзоном, редактором этой газеты, старым знакомым Иноковым, своим учителем Томилиным.

Все эти люди любили «поговорить всюду, где можно и о чем угодно» (20, 25). Однако, как справедливо заметил П. Строков, разговоры эти, раздумья и споры

[1] М. Горький. Собр. соч., т. 30. М., Гослитиздат, 1955, с. 33.

объединяет, в сущности, одна важнейшая проблема эпохи — отношение к народу, к его судьбе.

«Рыжий философ» Томилин рассматривает гуманизм как «выражение интеллектуалистами сознания бессилия своего перед лицом народа» (20, 27). И Клим Самгин чувствует, что «мысли учителя, так же, как мысли редактора, сродны ему» (20, 28). Но вот в городе «неожиданно» появляется Кутузов, тайно приезжающий для встречи с революционеркой Спивак, и разрушает всю эту «систему фраз», в которую обрядился близкий Самгину дроновско-томилинский «гуманизм»: «рабочий народ у нас — хорош, цепкого ума народ... Так что, когда народник говорит о любви к народу,— я народника понимаю. Но любить-то надобно без жалости, жалость — это имитация любви, Самгин. Это — дрянная штука» (20, 46).

Глубоким внутренним смыслом Горький объединяет и многие другие затяжные споры многочисленных персонажей романа, то неожиданно исчезающих из поля зрения Самгина, то вновь появляющихся на каком-либо сложном повороте общественной жизни и несущих в себе типические настроения и искания различных социальных слоев этого времени, именно этого этапа развертывания революции.

Самгину как-то приходит мысль, что его всю жизнь кто-то ставит «свидетелем мучительно тяжелых сцен, событий» (21, 76). Будучи «в центре различных общественных течений», он в то же время не присоединяется ни к одному из них, «вот уже десять лет он живет, кружась в пыльном вихре на перекрестке двух путей, не имея желания идти ни по одному из них» (20, 485). Самгин все время пытается ставить себя над людьми «выдуманными, двуличными и так или иначе мешавшими жить ему, человеку своеобразного духовного строя» (20, 153). Он даже готов «сравнить себя с фонарем на площади: из улиц торопливо выходят, выбегают люди; попадая в круг его света, они покричат немножко, затем исчезают, показав ему свое ничтожество» (20, 331).

Считая себя человеком «как бы другой расы», Самгин на самом деле концентрирует в себе истинную сущность людей своего круга, их социальные связи с буржуазным миром. «Он жил среди людей, как между

зеркал, каждый человек отражал в себе его, Самгина, и в то же время хорошо показывал ему свои недостатки» (20, 108).

В окружающих людях, в своих многочисленных «двойниках» Самгин отражается часто и четко. Его мысли совпадают со скудными мыслями таких же, как и он, интеллигентов. Лидия Варавка признается Климу: «Ты был зеркалом, в котором я видела мои слова и мысли» (20, 144). А жену Варвару Самгин совершенно сознательно сделал «зеркалом своим, приемником своих мыслей» (20, 218).

Самгин видит себя в других, другие видят себя в нем. Этот принцип взаимоотражаемости «выдумавших себя» людей средних интеллектуальных возможностей, ничтожных мыслей и чувств дает возможность Горькому развернуть вокруг Самгина целую систему образов, раскрыть прочные его связи с духовно близкой ему средой.

Все эти различные сюжетно-композиционные приемы, вступая в органическое единство, и придают горьковскому повествованию совершенно отчетливый характер социально-философского романа.

Современные советские исследователи почти единодушно приходят к выводу, что «Жизнь Клима Самгина» — «не только *историческая хроника»*, органически сочетающая в себе «особенности двух видов романов — многопланового, с его исключительным интересом к изображению масс, и романа с одним, проходящим через все произведение центральным персонажем», но и такой тип повествования, который вбирает в себя особенности *«социально-философского романа», «психологического романа», «социально-бытового романа»* [1].

Синтетическое объединение в повествовании Горького различных видовых особенностей романа обычно становится преобладающим аргументом для возведения его в жанр эпопеи. Определение жанрового своеобразия «Жизни Клима Самгина» сопровождается пафосно-эмоциональной характеристикой: «героическая эпопея величайших исторических событий», «гранди-

---

[1] П. Строков. Эпопея М. Горького «Жизнь Клима Самгина». М., «Сов. писатель», 1962, с. 82, 85, 88, 89, 90.

озная четырехтомная» «философско-историческая эпопея»[1].

Подводя итог наблюдениям над жанровым своеобразием «Жизни Клима Самгина», П. Строков пишет: «В целом это произведение можно назвать социально-философской эпопеей, запечатлевшей одну из самых переломных эпох не только в жизни нашего народа, но и в истории всего человечества»[2].

«Жизни Клима Самгина» суждено было стать той, по словам Фадеева, «синтетической вещью», которая осуществила полноту реалистического анализа и показа всего многообразия и пестроты действительности, времени, подготовившего нашу социалистическую эпоху, и одновременно «прощальным» произведением Горького, вобравшим в себя круг тех проблем и идей, которые волновали его как общественного деятеля и которые он не уставал разрабатывать как художник. «Жизнь Клима Самгина» — итоговое произведение Горького не только идейно-тематически. В самом крупном, многопроблемном и многоплановом повествова-

[1] Б. Бялик. Конец предыстории человечества. «Звезда», 1937, № 11, с. 305; Е. Тагер. Творчество Горького советской эпохи. М., «Наука», 1964, с. 286, 254; Б. Вальбе. «Жизнь Клима Самгина» в свете истории русской общественной мысли. Л., «Сов. писатель», 1966, с. 8.

[2] П. Строков. Эпопея М. Горького «Жизнь Клима Самгина». М., «Сов. писатель», 1962, с. 90.

Л. Резников, в работе которого содержится немало ценных наблюдений по вопросам сюжетно-композиционной структуры, «архитектонической гармонизации» и жанрового своеобразия «Жизни Клима Самгина», противоречиво рассматривает это произведение то как «систему повестей», то как, в сущности, изолированные романы: «роман воспитания», «роман — история личности интеллигента», «проблемный роман и историческая хроника». «Первые три главы,— пишет Л. Я. Резников,— это внешне типичный роман воспитания, но он уже включает в себя черты той повести-диспута, которая идет от Помяловского, Кущевского и Новодворского. Две последние главы первой части и начало второй становятся повестью о распаде личности — процесс, запечатленный и писателями-семидесятниками и Чеховым. Наряду с этим уже с конца первой части книга Горького отражает историю борьбы народа и передовой интеллигенции... Закономерная «незавершенность» каждой из составных частей этой жанровой полифонии могла восприниматься Горьким как система повестей внутри большого произведения. Поэтому и все произведение он мог назвать повестью» (Л. Я. Резников. Повесть М. Горького «Жизнь Клима Самгина». Петрозаводск, Карельское кн. изд-во, 1964, с. 87).

нии выразились и завершились многолетние поиски писателя-романиста. Здесь сконцентрировалась жизненная философия великого художника, его социальные устремления. В роман влился накопленный им громадный жизненный и художественный опыт.

Горький задумал «Жизнь Клима Самгина» как роман-биографию, но в процессе работы не удовлетворился его жанровыми возможностями. Писатель убеждался, что создает «роман-хронику сорока лет русской жизни». Многочисленные исторические события этого «сорокалетия», становясь структурными компонентами повествования, не создавали «потока» исторической хроники, а преломлялись в политической борьбе различных классов и партий, в идеологических столкновениях и спорах и создавали картину духовной жизни России той поры. Широко развернутое повествование приобретало своеобразие социально-философского романа.

Автор «Жизни Клима Самгина», открывая советской литературе просторные пути развития философского романа, очень по-своему искал нетореную дорогу к эпическому повествованию. Этим «Жизнь Клима Самгина» включалась в круг активных исканий советского эпоса, характерных для советской литературы 20-х годов и отмеченных значительными победами уже на новом этапе ее развития.

Философская и эстетическая насыщенность в решении важнейшей проблемы эпохи — развития революции и неизбежности ее торжества, психологически емкое изображение личности, прочная взаимосвязь развивающейся истории и человеческих судеб, глубинный историзм и эпический размах повествования — все это нес Горький в советскую литературу, утверждая «Жизнью Клима Самгина» и необходимость жанрового новаторства в отражении новых общественных явлений.

На этом новаторском пути неизбежны были и трудности, которые хорошо осознал и сам Горький. В центре его повествования оказался «не герой», а человек «средней стоимости», не активный участник событий, концентрирующий в себе весь век свой в его созидании, а субъективный свидетель событий. Через восприятие Клима Самгина пропущены многие из этих

исторических событий, но далеко не вся эпоха в ее узловых моментах и героических ситуациях народной революционной борьбы.

Народ играет важную роль в горьковском повествовании, о нем спорят на протяжении всего романа, отношение к народу становится существенным характерологическим принципом в развертывании образной системы романа, его идейных споров. Но героический дух народа в его действенном проявлении не стал движущей силой повествования. Луначарский, на наш взгляд, явно преувеличивал, когда считал, что «грандиозность событий» в «Жизни Клима Самгина» не находится «в формальном противоречии с ничтожеством свидетеля» [1].

«Жизнь Клима Самгина» ставят обычно в одном ряду с «Хождением по мукам» А. Толстого и «Тихим Доном» М. Шолохова. «Но в кругу перечисленных произведений,— справедливо утверждает А. Овчаренко,— «Жизнь Клима Самгина» все-таки резко выделяется. В сущности, это — первый социально-философский роман в советской литературе» [2].

Создавая «Жизнь Клима Самгина», Горький стремился, по его словам, вчерашний день «связать с сегодняшним, надеясь, что сегодняшний от этого будет понятнее и оправданней» [3]. Писатель торопился завершить итоговое произведение всей своей творческой жизни и потому, что новая эпоха не только властно стучалась в двери романа. Целое поколение писателей уже принималось за ее эпическое освоение.

III. А. Толстой на пути к роману-эпопее: от социально-бытового романа «Сестры» к исторической хронике «Восемнадцатый год»

С каждым годом великий Октябрь не только не удалялся от современности, а все глубже осознавался как мощная вершина в революционном преобразова-

---

[1] А. В. Луначарский. Собр. соч., т. 2. М., «Худож. лит-ра», 1964, с. 198.

[2] Ал. Овчаренко. Роман-эпопея М. Горького «Жизнь Клима Самгина». М., «Худож. лит-ра», 1965, с. 8.

[3] Там же.

нии мира. К исходу первого десятилетия Октября одновременно с многочисленными романами-хрониками периода предыстории социалистической революции в России, хроникально описанными этапами ее развертывания, возникают замыслы эпических полотен о судьбах народа в эту переломную эпоху истории.

Народный характер революции, ее динамический разворот осознавался советскими художниками уже в самом начале 20-х годов. Каждый из тех, кто прокладывал пути советскому эпосу революции, на себе испытал трудности еще неизведанных дорог. Новаторское постижение эпохи в ее эпических формах далось литературе не сразу.

«Железный поток» А. Серафимовича печатался как первый роман большого повествования и имел подзаголовок: «Из цикла «Борьба». Вторая книга этого «цикла» должна была сосредоточиться на картинах гражданской войны и социалистического строительства, на изображении «рабочего быта и рабочей жизни» [1], а роман «Колхозные поля» — на судьбах крестьянства в революции [2].

Д. Фурманов, как известно, мечтал объединить свои очерки, повести «Чапаев» и «Мятеж» в единую «эпопею гражданской войны» и делился с Горьким своим планом: «это уж в форме романа, там уж руки у меня не будут так связаны историзмом, как связаны были они в этих двух книжках» [3].

В поисках путей создания эпического полотна к Фурманову в какой-то мере близок был Артем Веселый. «Образ грандиозной книги о гражданской войне» возник у него на исходе этой войны. Все, что писалось им в начале 20-х годов, очерки, рассказы, повести, роман «Страна родная», оказалось подступами к эпопее «Россия, кровью умытая», вобравшей в себя все эти произведения. Уже в 1927 году в альманахе «Недра»,

---

[1] А. С. Серафимович. Собр. соч., т. X. М., Гослитиздат, 1948, с. 350.

[2] А. С. Серафимович. Борьба. Колхозные поля (план романа и отдельные главы). В кн.: А. С. Серафимович. Сборник неопубликованных произведений и материалов. М., Гослитиздат, 1958, с. 48—78.

[3] Дм. Фурманов. Собр. соч., т. 4. М., Гослитиздат, 1961, с. 477.

а через год — в журнале «Новый мир» в соседстве с романами «Жизнь Клима Самгина» М. Горького и «Восемнадцатый год» А. Толстого появились первые «залпы» этого оригинального повествования.

Артем Веселый испытывал большие трудности, ведя сложные структурно-стилевые поиски эпической композиции. Его работа по компоновке, введению новых глав, расширению повествования развернулась в 30-е годы, но писатель, к сожалению, так и не успел завершить этот, во многом, новаторский в своих исканиях роман [1].

Многие писатели уже в начале 20-х годов выходили за обычные жанровые рамки традиционного романа. В трудных поисках новых форм находился Вс. Иванов как автор романа «Голубые пески» (1922—1923). Но в дальнейшем он отошел от этих исканий, постепенно вводил широко задуманное повествование в найденные рамки «партизанских повестей».

Замысел романа «Последний из удэге» возник у А. Фадеева значительно раньше замысла «Разгрома», но осуществление его стало возможным только после написания повестей «Разлив», «Против течения», романа «Разгром» и шло с конца 20-х годов уже в русле новых процессов — рождения советского романа-эпопеи.

Большинство возникавших в это время замыслов оказались неосуществленными, а начатые многотомные повествования по разным причинам остались незавершенными, среди них были и лишенные внутренней взаимосвязи, единой концепции «циклы» романов и исторические хроники, в которых иллюстративность заглушала проблемное решение судеб народа и отдельной личности в революции. Особыми, каждый своими путями шли в это время к созданию романа-эпопеи и А. Толстой, и М. Шолохов.

Первоначальный вариант романа Алексея Толстого «Сестры» (1919—1922) создавался без расчета на его продолжение и рассматривался писателем как само-

---

[1] О. В. Стекольщиков. К истории создания романа Артема Веселого «Россия, кровью умытая». «Филологические науки», 1967, № 2, с. 25—36.

стоятельный роман. «Я не думал, что она развернется в трилогию,— вспоминал позже А. Толстой об этой книге.— Но по мере того, как я писал, развертывались события в России, и мне становилось ясно, что нельзя ставить точку на этой книге, что это начало большой эпопеи» [1].

В предисловии к первой книге берлинского издания «Хождения по мукам» (1922) А. Толстой намечал план будущего произведения как трилогии, охватывающей «трагическое десятилетие русской истории», и сообщал о начале работы над второй ее частью:

«Вторая часть трилогии, еще не оконченная, происходит между 17 и 22 годами, в то время, когда Россия переживала нерадостную радость свободы, гнилостный яд войны, бродивший в крови народа, анархию и бред, быть может гениальный, о завоевании мира, о новой жизни на земле, междоусобную войну, разорение, нищету, голод, почти уже не человеческие деяния, и новый государственный строй, сдавивший так, что кровь брызжет между пальцами, тело России, бьющейся в анархии. Грядущее стоит черной мглой перед глазами... Да будет благословенно имя твое, Русская Земля. Великое страдание родит великое добро. Перешедшие через муки узнают, что бытие живо не злом, но добром: волей к жизни, свободой и милосердием» [2].

Эта авторская декларация как нельзя точно выражает «смутное» состояние писателя, его искреннюю любовь к Родине и тогдашнее смятение перед развертывающейся в России революцией. Непонимание великих событий эпохи исключало возможность продолжения повествования. О разрастании его в эпопею не могло быть и речи. Как вспоминает Н. В. Крандиевская-Толстая [3], писателю долго не давался финал ро-

---

[1] А. Толстой. Как создавалась трилогия «Хождение по мукам». Полн. собр. соч., т. 8. М., Гослитиздат, 1947, с. 667.

[2] Предисловие к роману «Хождение по мукам» (изд-во «Москва», Берлин, 1922). Полн. собр. соч., т. 8. Гослитиздат, 1947, с. 665—666.

[3] «Почти через двадцать лет... А. Н. Толстой в письме ко мне так объяснял первоначальную неудачу с концом романа «Сестры»: «Конец мне не удавался, и я его, действительно, однажды разорвал и выкинул в окно, и то, что мне не удавался конец, было закономерным и глубоким ощущением художника, так как уже тогда я начал понимать, что этот роман есть толь-

мана. В то время он завершался, как известно, озлобленным отношением Рощина к революции:

«— Вот змеиное-то гнездо где,— сказал Рощин,— ну, ну...

Это был особняк знаменитой балерины, где сейчас, выгнав хозяйку, засели большевики. Всю ночь сыпали горохом пишущие машинки. А поутру, когда перед особняком собирались какие-то бойкие, оборванные личности и просто ротозеи-прохожие,— на балкон выходил глава партии и говорил толпе о великом пожаре, которым уже охвачен весь мир, доживающий последние дни. Он призывал к свержению, разрушению и равенству... У оборванных личностей загорались глаза, чесались руки...

— На будущей неделе мы это гнездо ликвидируем,— сказал Рощин» [1].

И в последующих редакциях Рощин в лучшем случае растерян, полон непонимания готовящейся революции и своего народа. Он понимает только одно, что сердце Кати — единственная «ослепительная живая точка в этом хаосе» [2]. Разрушительной силе революции противопоставляется вечность и незыблемость любви: «пройдут года, утихнут войны, отшумят революции, и нетленным останется одно только — кроткое, нежное, любимое сердце ваше...» (7, 286).

ко начало эпопеи, которая вся разворачивается в будущем. Вот откуда происходила неудача с концом, а не оттого, что я не мог «взойти на гору, чтобы оглянуть пройденное». На какую гору мог бы взойти художник, когда он начал понимать, что он в тумане, в потемках, что все стало неясным, что понимание должно раскрыться где-то в будущем... Роман этот никогда, даже при последующих доработках не был закончен, да и по существу не мог быть закончен, так как он только первая часть трилогии». Таков ретроспективный авторский самоанализ, конечно, самый верный и точный. Но созреть он мог только через много лет... В то время конец романа «Сестры» был для нас подлинно концом книги, о чем свидетельствует письмо Толстого из Парижа: «Роман сдал. В редакции одобряют конец. Мне он тоже теперь нравится...» (ИМЛИ, архив А. Н. Толстого, № 6235, кор. 156; См. также: альм. «Прибой». Л., 1959, янв., с. 95.)

[1] А. Толстой. Хождение по мукам. Роман. Берлин, изд-во «Москва», 1922, с. 455—456.

[2] А. Толстой. Полн. собр. соч., т. 7. М., Гослитиздат, 1947, с. 286. Далее все ссылки на это издание в тексте, первая цифра — том, вторая — страница.

Даже Телегин, убеждающий Дашу: «И теперь не пропадем... Уезд от нас останется,— и оттуда пойдет русская земля...» (7, 284), размышлял наедине: «Я счастлив, и чтобы жить в этом счастье, я нарочно не вижу и не слышу всего, что делается вокруг меня. Я обманываю самого себя и обманываю Дашу. Я сержусь, когда мне говорят, что Россия гибнет, но ничего, кроме этих сердцов, не делаю для того, чтобы она не погибла. Теперь я должен либо сознательно продолжать жить бесчестно, либо...» Выводы этого «либо» оказались настолько неожиданными, и Иван Ильич был к ним так неподготовлен, что, спустя недолгое время, он счел за лучшее отложить все выводы и все решения на завтра, задернул штору на окне и лег спать» [1].

Муки блуждающей в потемках интеллигенции, представлявшей Россию «бьющейся в анархии», переживающей «нерадостную радость свободы, гнилостный яд войны, бродивший в крови народа, анархию и бред», не шли дальше мечты «о милосердной любви, о русской женщине, неслышными стопами прошедшей по всем мукам, заслонив ладонью от ледяных, от смрадных ветров живой огонь светильника Невесты» [2]. Вместе со своими героями А. Толстой восклицал: «О, Русская земля!..» — и наполнял этот эпиграф к роману эмоциями личной тоски по родине, находящейся в полосе тяжелых испытаний.

Писатель, как и его герои, был далек от понимания всемирно-исторического смысла революции, ее героического народного характера. Романист в «Сестрах» и не помышлял об эпическом отражении народного духа революции, исторических процессов ее развертывания. Много лет спустя, уже после завершения трилогии, А. Толстой честно сказал об этом: «Сестры», когда писались, были бесперспективными. Я тогда еще ничего не видел. А когда я кончил, начала мерещиться та даль, в которую я ушел физически. Написание «Сестер» было борьбой или преодолением импрессионист-

---

[1] А. Толстой. Хождение по мукам. Роман. Берлин, изд-во «Москва», 1922, с. 453.

[2] А. Толстой. Предисловие к роману «Хождение по мукам». Берлин, изд-во «Москва», 1922. Полн. собр. соч., т. 8, М., Гослитиздат, 1947, с. 666.

ского восприятия истории. Это роман не исторический. Это есть ощущение эпохи личное»[1].

Даже тогда, когда А. Толстой начал работать в Берлине над второй книгой романа, намереваясь развернуть его в трилогию, «Сестры» вряд ли осознавались как «начало большой эпопеи». Толстому предстояло еще многое пересмотреть в самом себе и, возвратившись в Россию, не только основательно переработать многие сцены романа[2], но и определить круг тех основных проблем, которые могут быть раскрыты в эпическом полотне.

Русская критика встретила роман «Сестры» довольно прохладно. В традиционном семейно-бытовом романе долгое время никто и не видел новаторских открытий. К. Чуковский называл «Сестры» «старинным семейным романом из эпохи русской революции»[3]. Для А. Толстого же этот роман был, безусловно, значительным шагом на пути к осмысливанию современной эпохи. Рамки традиционного романа раздвигались изображением общественной жизни столицы и русской провинции накануне первой мировой войны и до кануна Октябрьской революции.

В центре повествования семья крупного столичного адвоката Смоковникова, сестры Булавины и близкие им люди. Через изображение этой среды либерально-буржуазных интеллигентов, близких им представителей модного искусства и преломляются основные события русского общества тех лет. Движущей силой повествования становятся не общественные потрясения, а очень личные поиски далекими от народа интеллигентами «милосердной любви». Традиционные романические столкновения, семейно-бытовые сцены не вступают в органический сплав с ходом истории — ее цельного философского осмысления в романе нет.

---

[1] Стенограмма выступления А. Н. Толстого на заседании Президиума ССП, посвященного обсуждению «Хождения по мукам». Архив ССП, л. 44. Цит. по кн.: Ю. А. Крестинский. А. Н. Толстой. Жизнь и творчество. М., Изд-во АН СССР, 1958, с. 133—134.

[2] Подробнее об этом см.: И. В. Гура. Три редакции романа А. Н. Толстого «Сестры». «Ученые записки Вологодского пед. ин-та», т. 7. Вологда, 1950, с. 197—246.

[3] К. Чуковский. Алексей Толстой. «Рус. современник», 1924, № 1, с. 271.

Герои А. Толстого «бегали смотреть революцию», но через их сердце она не прошла. Субъективно-личное «ощущение эпохи», впечатление о ней как о стихии хаоса А. Толстой и называл впоследствии «импрессионистским восприятием истории».

Когда название «Хождение по мукам» было перенесено на всю трилогию, первая ее книга стала называться «Сестры». Уже этим в ряду других частей трилогии выделялось ей особое место, во многом обусловленное ее жанровым своеобразием. Роман «Восемнадцатый год» писатель рассматривал как «вторую, самостоятельную часть трилогии», которая в свою очередь по замыслам первоначальным должна была состоять из трех книг: «мы даем окончание романа «1918 год», являющегося первой книгой второй части трилогии. Вторая книга «1919 год» и третья книга «1920 год» будут также печататься в «Новом мире» [1]. Впоследствии две последние книги второй части трилогии объединились в романе «Хмурое утро», хронологически завершавшем трилогию о гражданской войне и основную ее проблему потерянной и обретенной Родины.

Если «Сестры» рассматривались А. Толстым как «роман не исторический», то роман «Восемнадцатый год», по словам самого автора, «точен, как историческое исследование, и в этом его главная сила» [2]. Перемену эту подметил в свое время К. Федин: «В 1927 году, приступая ко второму роману трилогии, Толстой уже впустил во все двери и окна бурю истории, и она забушевала во взбудораженной, трепещущей жизнью книге, завертев, как песчинки, маленькие, милые и отчаянные судьбы героев романа» [3]. Повествование насыщалось «предельным историзмом». В центре — хроника огневого 18 года, личные судьбы сестер, Телегина и Рощина лишь изредка скрепляют события истории.

«Мой план романа и весь его пафос,— писал А. Толстой редактору «Нового мира» В. П. Полонскому,— в непрерывном развертывании революции, в ее непомерных трудностях, в том, что горсточка питерского

[1] «Новый мир», 1928, № 7, с. 149.

[2] ИМЛИ, архив А. Н. Толстого, № 6230/15.

[3] К. Федин. Писатель. Искусство. Время. М., «Сов. писатель», 1957, с. 137.

пролетариата, руководимая «взрывом идей» Ленина, бросилась в кровавую кашу России, победила и организовала страну. В романе я беру живых людей со всеми их слабостями, со всей их силой, и эти живые люди делают живое дело... В романе сталкиваются три силы,— пролетариат, руководимый партией, взволнованное, взъерошенное, отпадающее в кулацкую анархию крестьянство и интеллигенция. Она распадается на два лагеря,— одна принимает революцию, другая бешено кидается в борьбу с ней» [1].

Образ человека в изодранной шляпе, с ведерком и кистью, расклеивающего воззвание «Всем! Всем! Всем! Революция в опасности!..», образ, которым завершается первая книга, появляется и в начале романа «Восемнадцатый год». Протягивается не только повествовательная нить, скрепляющая два романа. Образ этого человека, обнародующего декреты революции, несущего в себе ненависть к старому миру, определяет тональность повествования: «все было кончено» для старого мира («Все кончилось. Все было отменено... Чины, отличия, пенсии, офицерские погоны, буква ять, бог, собственность и само право жить как хочется — отменялось. Отменено! Из-под шляпы свирепо поглядывал наклейщик афиш туда, где за зеркальными окнами еще бродили по холодным покоям обитатели в валенках, в шубах,— заламывая пальцы, повторяли: «— Что же это? Что будет? Гибель России, конец всему... Смерть!..» — 7, 290).

Возникает опять тема России, проблема судеб Родины, теперь уже как проблема «непрерывного развертывания революции; в ее непомерных трудностях», когда закружилась, завыла «небывалая вьюга» («Пусту быть и Питеру, и России»), когда «ветер дышал смертной стужей» и не только выдувал «призраки минувшего барского великолепия», но и разметал в вихре истории напуганных революцией интеллигентов. Проблема эта с первых страниц второй книги трилогии, скрепляя развертывающиеся события с предшествующим повествованием, выдвигается на первый план как центральная философская концепция.

[1] Ю. А. Крестинекий. Из истории создания романа А. Н. Толстого «Восемнадцатый год». «Новый мир», 1955, с. 225—228.

Телегинское «либо жить бесчестно», либо заставить себя понять родину и народ и определить свое место в борьбе, о чем он еще не хочет думать в конце первой книги, встает теперь еще острее: «Либо я на Дон уйду... Либо с вами...» (7, 293). Рабочий Рублев уверенно отвечает ему: «И никто сейчас не спасет России, не спасет революции,— одна только советская власть... Понял? Сейчас нет ничего на свете важнее нашей революции...» (7, 294).

Значительно шире охватывая исторические процессы, писатель включает в них и судьбы основных героев романа. «Поиски героями своего места в жизни, в истории определяют,— пишет Л. М. Поляк,— содержание и основные конфликты «Восемнадцатого года»... Сцепление частных судеб и общих, личного и исторического в книге «Восемнадцатый год» подчеркивается своеобразной композицией, во многом отличной от первой части трилогии» [1].

Старое кончилось, но еще мстительно сопротивлялось, порою серьезно угрожая революции, творящему ее народу. Особенно опасной была, по словам Толстого, «дикая крестьянская стихия», из которой «развернулась и махновщина, и зеленые, и крестьянские бунты» [2]. Развертыванием революции и гражданской войны во всей их исторической сложности и противоречивости, в батальных и бытовых картинах, в политических спорах и социальных столкновениях борющихся лагерей диктуется структура «Восемнадцатого года». Его жанр воспринимается как историческая хроника. Обилие исторических событий, широкий их географический охват неизбежно ведут к частому переключению действия, к дробности тематических линий повествования и трудности их совмещения.

«Я первый раз начал писать исторический роман,— объяснял свои неудачи А. Толстой,— и это было очень трудно, потому что первый вариант, который печатал я в журнале, это были просто непереваренные куски и исторические фрагменты, которые попадались мне в

---

[1] Л. М. Поляк. Алексей Толстой — художник. Проза. М., «Наука», 1964, с. 331.

[2] ИМЛИ, архив А. Н. Толстого, № 6230/11.

руки... Поэтому тут было много допущено ошибок, которые пришлось потом исправлять» [1].

В повествование вкрадывались не только фактические неточности. Трудности возникали на пути преодоления информационности, схематической описательности исторических процессов и отдельных событий, на пути совмещения истории и личных судеб героев. Писатель искал способы органической связи исторического плана повествования и развертывающихся в нем судеб основных героев. «Трудность романа огромна (размер, охват),— писал А. Толстой,— но еще труднее это сделать из материала гражданской войны, развертывающегося в хронологической последовательности, не литературно-исторический очерк, а роман, т. е. превратить все это в ткань искусства» [2].

Герои этой книги трилогии — маленькие песчинки. Они затерялись в вихре истории, стали случайной жертвой разметавшего их урагана. Они больше мечутся в поисках друг друга, чем непосредственно и активно участвуют в самих революционных событиях. Катю случайность «гоняет, как сухой лист по земле»: «Я все вижу, все понимаю..., но я — в сторонке...» (7, 464). «Сама того не зная, просто подхваченная стремительной волей, Даша попала в самую гущу заговора так называемого «Союза защиты родины и свободы...» (7, 474). И весь роман заканчивается тоской Телегина: «Где Даша? Что с ней?» (7, 598).

В «приключенческих» ситуациях герои А. Толстого оказываются чаще, чем в эпизодах, обусловленных логикой развития исторического процесса. Сложность проблемы, которую они несут в исторической хронике, вступает в противоречие с положением их как «свидетелей» событий.

Проблема судеб родины явилась, по словам писателя, «одним из основных движущих начал» романа. Страна охвачена бурей революции. Везде полыхают огни суровой гражданской войны. Личное счастье каждого истинного гражданина невозможно вне борьбы за счастье народа, всей России. В романе «Восемнадцатый

[1] Выступление А. Н. Толстого в клубе советских писателей. Цит. по ст.: В. Щербина. «Хождение по мукам». «Новый мир», 1943, № 5—6, с. 171.

[2] ИМЛИ. Архив А. Н. Толстого, 6230/10.

год», развивая проблему «потерянной и обретенной родины» («ощущение родины на рубеже первой мировой войны и даже в первую мировую войну в среде интеллигенции было ослаблено»), А. Толстой начинал соотносить судьбы своих героев с народными судьбами, показывал роль народа в приобщении честной интеллигенции к революции, к более осознанному участию в борьбе за новую социалистическую родину.

«В этой соотнесенности героя и народа, судьбы человека и судьбы народа, в неотделимости личного счастья от счастья народного и заключается суть эпичности трилогии»[1]. Рассматривая «Хождение по мукам» как «огромное эпическое полотно», «героическую эпопею», исследователь, однако, очень упрощает те сложные пути, которые пролагал художник от романа к роману, устремляясь к утверждению эпических форм в литературе социалистического реализма. Но и слишком категоричное отлучение А. Толстого от этих исканий[2] так же мало полезно для выяснения процессов рождения советской эпопеи.

Восемнадцатый год, пронесшийся, по словам А. Толстого, «диким ураганом над Россией», был «лишь началом великой борьбы, развертыванием сил перед главными событиями девятнадцатого года» (7, 597, 598). При всей субъективности этих характеристик Толстого-историка, ему как художнику-реалисту удалось нарисовать широкую панораму времени, передать динамику народной борьбы, рост в ней революционного сознания масс, укрепления связей интеллигенции и родины, с которой разделены были поиски, страдания, радость строительства нового мира.

От романа к роману углублялось осмысление исторической действительности, постижение социальных потрясений эпохи, кристаллизовалась и окрашенная лирическим отношением автора концепция драматической борьбы за социалистическую родину. С этими

---

[1] Л. М. Поляк. Алексей Толстой — художник. Проза. М., «Наука», 1964, с. 335.

[2] И. Ф. Монакова. Трилогия А. Толстого «Хождение по мукам» (соотношение жанра и метода). В кн.: «Проблемы реализма». Вологда, Северо-западное кн. изд-во, 1966, с. 105—111.

процессами связана и сложность «перевода огромным творческим усилием писателя повествования из романического в эпопейный план» [1].

IV. Путь М. Шолохова к роману-эпопее. Идейно-философская концепция «Тихого Дона»

Историческая конкретность изображения действительности, отражение динамики революционной эпохи, героики борьбы народа в ее социальной и философской насыщенности — эти творческие принципы при разности художнической манеры объединяли М. Горького, А. Толстого и М. Шолохова как мастеров социалистического реализма, рождавшегося в борьбе за новые эстетические идеалы и в процессе художественного открытия революционной эпохи. Каждый из этих писателей внес свой вклад и в эпопейные формы, каждый по-своему определял жанровое своеобразие эпопеи.

От романа-биографии через хронику к широкому социально-философскому роману — таков путь М. Горького как создателя «Жизни Клима Самгина». А. Толстой шел от семейно-бытового романа «Сестры» к историческому роману-хронике «Восемнадцатый год», с большими усилиями переводил во многом традиционное романическое повествование на рельсы эпопеи. С хроники начинал и М. Шолохов.

Большой роман о народе и революции автор «Донских рассказов» [2] задумал в середине 20-х годов. «Уезжая из Москвы на Дон, Шолохов еще сам твердо не знал, во что выльется вся его затея. Весьма скупой на рассказы, Шолохов однажды заявил нам: «— Хотелось написать о народе, среди которого я родился и который знал» [3].

---

[1] Л. Г. Якименко. О жанровых особенностях романа А. Н. Толстого «Хождение по мукам». В кн.: «Творчество А. Н. Толстого». Сб. статей. М., изд. МГУ, 1959, с. 59.

[2] О пути М. Шолохова к «Тихому Дону» см. мои статьи: В начале пути. «Известия АН СССР. Серия лит-ры и языка», 1965, т. XXIV, вып. 2, с. 105—117; О мастерстве молодого Шолохова. «Филологические науки», 1965, № 4, с. 3—15.

[3] И. Эксслер. Как создавался «Тихий Дон». «Известия», 12 июня 1940 г., № 134, с. 5.

Молодой писатель, приступив к работе над первым своим романом, не думал, что его замысел выльется в эпическое повествование о народных судьбах в революции. «Начал я писать роман в 1925 году,— рассказывает Шолохов.— Причем, первоначально я не мыслил так широко его развернуть. Привлекала задача показать казачество в революции. Начал с участия казачества в походе Корнилова на Петроград... Донские казаки были в этом походе в составе третьего конного корпуса... Начал с этого...» [1] Позже писатель уточнял, что роман начинался тогда «с описания корниловщины, с нынешнего второго тома «Тихого Дона» [2].

Написано было несколько печатных листов. Роман получил название — «Донщина». Писатель только «начал с описания корниловщины», с похода Корнилова на Петроград, но не думал ограничиваться этим. Предполагалось показать участие казачества в бурных революционных событиях, развернувшихся непосредственно на Донщине.

Желание создать *роман о Доне* возникло уже во время работы над «Донскими рассказами». «Привлекала задача *показать казачество в революции»*, но в основе первоначального замысла еще не лежало стремление к широким художественным обобщениям. Судя по главам, вошедшим из «Донщины» во вторую книгу «Тихого Дона», писатель ограничивался историко-хроникальным описанием событий революции и гражданской войны. В центре такого повествования стояли реальные исторические лица.

Замысел «Донщины», манера раскрытия основных конфликтов в столкновении «двух миров» еще не освещались единой философской концепцией, а шли в русле тех исканий, которые были характерны для романа-хроники середины 20-х годов. Фигура Григория Мелехова во всей силе ее эпического наполнения вырисовалась позже, уже во время работы над «Тихим Доном». Об этом можно судить потому, что в начале второй книги романа, куда включаются главы из «Донщины», образ Григория проходит вторым планом и надолго исчезает.

[1] «Известия», 31 декабря 1937 г., № 305, с. 3.

[2] И. Л е ж н е в. Михаил Шолохов. М., «Сов. писатель», 1948, с. 228.

Прототипом этого характера «послужило реальное лицо». И Шолохов не скрывает его имени. Это — базковский хорунжий Харлампий Ермаков. Встречи и долгие беседы с ним писателя падают на время, когда уже вызревал замысел широкого эпического полотна. Шолохов предупреждал, что им «взята только его военная биография: «служивский» период, война германская, война гражданская», то есть большая часть событий того времени, которое не было предметом внимания в работе над первоначальным замыслом.

Прошел почти год напряженной работы над «Донщиной», и Шолохов решил отложить написанное, увидев, что начинать повествование с участия казачества в корниловском мятеже было бы неверно. «Для читателя остается непонятным,— рассказывал Шолохов,— почему казачество приняло участие в подавлении революции. Что это за казаки? Что это за область Войска Донского? Не выглядит ли она для читателя некоей terra incognita?.. Поэтому я бросил начатую работу. Стал думать о более широком романе. Когда план созрел,— приступил к собиранию материала»[1]. «Через год взялся снова и, отступив, решил показать довоенное казачество»[2].

Первоначальный замысел романа был узким. Автор не намеревался прослеживать идейную эволюцию донского казачества, вскрывать причины осложнения его путей в годы революционной ломки старого мира. Такая мысль вызревала в процессе самой работы. Шолохов осознавал, что без раскрытия исторически сложившихся условий жизни и быта народа, без объяснения причин, толкнувших часть его на сторону белогвардейского движения, роман, описывающий мятеж Корнилова, поход казачьих войск на Петроград, Донщину уже во время событий гражданской войны, не разрешит эпической темы трудных путей народа в революционную эпоху.

Работая над «Донщиной», писатель намеревался создать книгу *о начале* гражданской войны, об участии в ней донского казачества. Но он почувствовал, что прежде необходимо непременно раскрыть *мир его жиз-*

---

[1] «Известия», 31 декабря 1937 г., № 305, с. 3.
[2] ЦГАЛИ, ф. 1197, оп. I, ед. хр. 4.

ни со всеми конфликтами и противоречиями. Отодвигая начало повествования ко времени, предшествовавшему империалистической войне, Шолохов руководствовался, разумеется, не только необходимостью объяснить причины «заблуждений казачества», а прежде всего задачей показать *рост революционных настроений в его среде, закономерность прихода народа к социализму.*

Исследователи «Тихого Дона» долгое время считали, что описание жизни казачьего хутора понадобилось только для того, чтобы «вскрыть истоки контрреволюционных настроений казачества, уяснить историческую закономерность противонародного движения на Дону в годы гражданской войны»[1]. Заявляя о том, что Шолохов охватывает в «Тихом Доне» события «до примирения (?) большинства казачьей массы с Советской властью»[2], И. Лежнев извращал и историческую действительность, и замыслы писателя.

Широта шолоховского замысла объяснялась не стремлением писателя проследить пути народа в революции, а только тем, что в романе «дело касалось казачьего сословия», одна лишь специфика жизни которого требовала «исторического полотна с охватом, по меньшей мере, от кануна первой мировой войны и до конца гражданской»[3].

Эта позиция оказалась настолько живучей, что в сравнительно недавнее время А. Ф. Бритиков, солидаризируясь с И. Лежневым, стал утверждать, что главная творческая задача Шолохова будто бы состояла в том, чтобы объяснить читателю, «почему казачество приняло участие в подавлении революции»[4].

Высказывание Шолохова, цитируемое А. Ф. Бритиковым, относится, как известно, к первоначальному варианту романа, от которого писатель отказался, считая невозможным начинать повествование с участия казачества в подавлении революции, с корниловского

---

[1] И. Лежнев. Михаил Шолохов. М., «Сов. писатель», 1948, с. 228.

[2] Там же, с. 229.

[3] Там же, с. 228.

[4] А. Ф. Бритиков. Образ Григория Мелехова в идейной концепции «Тихого Дона». В кн.: «Историко-литературный сборник». М.— Л., Изд-во АН СССР, 1957, с. 184.

мятежа. Узкими, оказывается, были не только творческие замыслы автора «Донщины». По мнению А. Бритикова, чрезвычайно узкой была и задача «Тихого Дона», так как писателю «необходимо было объяснить объективную природу не всей революции, а одного только верхнедонского восстания»[1]. Шолохов якобы весь роман только для того и писал, чтобы «понять верхнедонское восстание».

Переход от «Донщины», начатой с участия казачества в контрреволюционном мятеже Корнилова, к «Тихому Дону» как эпопее о народе и революции, обусловлен не интересом к локальным этнографическим описаниям, а необходимостью охвата эпохального конфликта.

Первый этап создания четырехтомной эпопеи «Тихий Дон» связан с серединой 20-х годов. В это время (1925—1927) писались две первые книги романа. Шла героическая работа по восстановлению разрушенного войнами народного хозяйства, приближалась пора его социалистических преобразований. Переход Шолохова к созданию романа, эпической основой которого становилось движение масс в революции, совпал с началом социалистической реконструкции страны, напряженной борьбы за ее индустриализацию.

В первые годы развития советской литературы роман отражал историческую победу Октября. Экономический крах старого мира, процессы бурного социалистического строительства открывали перед романом новые перспективы, связанные со сложными конфликтами становления нового социалистического общества и его идеалов в борьбе с буржуазной идеологией, с отживающим миром, со всем, что препятствовало торжеству новой жизни.

Развернувшееся в стране социалистическое строительство проливало яркий свет на весь трудный путь революции. Борьба народа в гражданской войне все больше воспринималась не только как ломка старого мира, его социальных основ, но и всей совокупности человеческих отношений. Революция несла коренные перемены в жизни народа, существенные изменения в

[1] А. Ф. Бритиков. Образ Григория Мелехова в идейной концепции «Тихого Дона». В кн.: «Историко-литературный сборник». М.— Л., Изд-во АН СССР, 1957.

его психологии. Небывалый размах революционных событий, столь же небывалое участие в них народных масс, эпохальные конфликты, грандиозные социальные потрясения — все это властно влекло к жанру народно-героической эпопеи.

Советский роман первой половины 20-х годов искал средства эпического охвата действительности. Образ народа, творящего революционную историю, настойчиво выдвигался на первый план как образ героя, определяющего композиционную структуру романа, его образную систему, нередко противостоящую традициям русского романа с его пристальным вниманием к индивидуальным судьбам героев.

Опыт А. Фадеева, опиравшегося в романе «Разгром» на традиции русского романа, особенно в изображении внутреннего мира героя, утверждал неисчерпаемые возможности романических жанров для раскрытия народных судеб в революции. Интерес эпопеи к массам включал в себя и опыт романа с его вниманием к судьбам отдельных личностей в революционную эпоху и их взаимосвязей с народными судьбами.

Рожденный революцией художник не мог не отозваться на те бурные социальные процессы, современником которых он являлся. «Тихий Дон», тематически связанный с минувшим десятилетием, впитывал в свои поры время, в которое он создавался. Социалистический опыт обогащал писателя, выражался и в отношении к патриархально-собственническому миру казачества, к тем иллюзиям сословного единства, что ослепляли его и осложняли путь в революции. Изображение народа в сложных общественно-политических коллизиях времени требовало углубления историзма повествования, раскрытия судеб отдельных личностей в зависимости от их отношения к народу, от их поведения в революционную эпоху.

Перед автором «Тихого Дона», обратившимся к созданию «более широкого романа», по его заявлению, «примерно с конца 1926 года» стеной встали вопросы, которые надо было решать. Что это за казаки? что это за область Войска Донского? — только первые в их ряду. Объясняя судьбы казачества, необходимо было создать образ «незнакомой земли», «тихого Дона», показать те существенные перемены в жизни народа,

которые вызваны были революцией. Роман, задуманный первоначально как повествование о путях казачества в революционную эпоху, вырастал в эпическое полотно о судьбах русского народа, о его борьбе за свободу.

«Славный тихий Дон», «ты наш батюшка, тихий Дон» — так издавна называл эту реку русский народ, связавший с ней жизнь свою и воплотивший в песнях великую и нежную любовь к ней. Со временем, правда, царская охранительная литература не раз использовала эти народные чувства в своих целях.

Песенное название шолоховского романа — «Тихий Дон» — несет совершенно иную идейно-эстетическую нагрузку. В нем скрыт основной замысел писателя, сконденсированный также в эпиграфах, заимствованных, как и название романа, у самого народа.

Не сохами-то славная землюшка наша распахана...
Распахана наша землюшка лошадиными копытами,
А засеяна славная землюшка казацкими головами,
Украшен-то наш тихий Дон молодыми вдовами,
Цветен наш батюшка тихий Дон сиротами,
Наполнена волна в тихом Дону отцовскими,
материнскими слезами [1].

Отрицательные параллелизмы этой старинной казачьей песни концентрируют внимание на утверждающей части параллели, постоянные эпитеты «землюшка», «батюшка» вбирают в себя не только любовь народа к своему краю, но и жалобы на тяжкую казачью долю. Эпитет «тихий» приобретает контрастный смысл в сравнении с бурными событиями, происходившими на Дону. Грустный строй песни напоминает плач народа о родине своей. Далеко не так уж вольно жилось на Дону,— горька жизнь безутешных вдов и сирот, солоны отцовские и материнские слезы.

Старинная казачья песня настораживает, настраивает отнюдь не на благостное восприятие мирного быта и нравов тихого Дона, отнюдь не на «экзотические» «картинки» и «сценки», а на восприятие полных драматизма народных судеб.

---

[1] А. Савельев. Сборник донских народных песен. СПб, 1866, с. 90, 99, 101, 105, 115, 120, 155 и т. д.

Острота социальных потрясений в годы, охваченные произведением, еще отчетливее обнажается вторым эпиграфом:

Ой ты, наш батюшка тихий Дон!
Ой, что же ты, тихий Дон, мутнехонек течешь?
Ах, как мне, тиху Дону, не мутну течи!
Со дна меня, тиха Дона, студены ключи бьют,
Посередь меня, тиха Дона, бела рыбица мутит.

Этот эпиграф — начало старинной казачьей песни семейного характера. В ней удалый молодец «уговаривает» красну девицу. Но она остается верной своему дружку-мужу и не поддается на уговоры казака-соблазнителя. Тогда тот рубит и бросает ее «буйну голову» «в Дон, во быстру реку».

Шолохов заимствует из песни лишь ту ее часть, которая становится основой для социальных обобщений. Образ взмутившейся реки в народной лирике — символ тревоги, волнений, вызванных большими событиями в личной и общественной жизни. Этот образ по смысловому наполнению очень близок к образу ветра, особенно часто употребляемому в народной лирике.

Наиболее откровенная вульгарно-социологическая трактовка «Тихого Дона», в частности выраженного в эпиграфах романа идейно-художественного замысла Шолохова, получила распространение в работах И. Лежнева, начиная с его статьи «Мелеховщина». Рассматривая «Тихий Дон» как «художественную энциклопедию бывшего казачьего сословия», Шолохова как «боевого защитника казачьего племени», Григория Мелехова как «воинствующего идеолога сословного казачества», И. Лежнев писал: «Если Прокофий в кругу середняков казаков символизирует студеные ключи, бьющие со дна Дона, из глубины давно прошедших разинских времен, то потомство Прокофия унаследовало от него немногое; оно сроднилось с остальным хутором и представляет второй поток — тот самый, в котором «мутит бела рыбица». Два потока, две традиции...» [1]

Грубо прямолинейное, примитивное толкование эпиграфа «Тихого Дона» неизбежно вело к идеалистической

[1] И. Лежнев. Мелеховщина. «Звезда», 1941, № 2, с. 163.

схеме о двух традициях, «двух потоках» — демократическом и сословно-реакционном. Методологическая несостоятельность такой концепции особенно сказалась на трактовке характера Григория Мелехова, в колебаниях которого критик усмотрел борьбу извечных начал: с одной стороны — начало, коренящееся «в собственнических инстинктах», «сословных предрассудках» («Ведь именно эта традиция и привела к тому, что чистые, студеные ключи нравственности тихого Дона замутились, а посередь реки «мутит бела рыбица»), с другой — «благородное, высоконравственное, рыцарское начало», идущее «от седой и воинственной старины, от вольнолюбивого казачества», от его «исконной нравственности».

Среди отзывов, появившихся вскоре после опубликования первых двух томов романа, были и безудержные восхищения сочностью изображения «своеобразно дикарской среды казачества с ее чертами дикой воли, грубой стихийности, «скифства» [1]. Критик из «Жизни искусства» Б. Вальбе даже сожалел, что Шолохов, переходя к описанию фронтовых событий, лишается «привычной творческой базы бытового жанра», начинает пренебрегать «своим» экзотическим колоритом, которым отличались первые страницы романа [2]. Подобные точки зрения получили распространение особенно в английской печати, обращавшей внимание своих читателей на «картину незнакомой и любопытной для англичан жизни казачьей станицы в период мира, войны и революции» [3].

В связи с этим Шолохов вынужден был написать специальное предисловие к роману — «Английским читателям»,— несущее авторскую трактовку идейной концепции «Тихого Дона». «Меня несколько смущает то обстоятельство,— писал Шолохов,— что роман воспринимается в Англии как «экзотическое» произведение. Я был бы счастлив, если бы за описанием чужой для европейцев жизни донских казаков читатель англичанин рассмотрел и другое: те колоссальные сдвиги в быту,

---

[1] «Книга и профсоюзы», 1928, № 5—6, с. 35.

[2] «Жизнь искусства», 1929, № 14 (1 апреля), с. 3.

[3] См. кн.: Михаил Шолохов. Сборник статей. Л., Изд-во ЛГУ, 1956, с. 264—267.

жизни и человеческой психологии, которые произошли в результате войны и революции» [1].

Предыстория гражданской войны на Дону нужна была Шолохову совсем не для того, чтобы «со всей наглядностью и художественной убедительностью вскрыть истоки контрреволюционных настроений казачества, уяснить историческую закономерность противонародного движения на Дону в годы гражданской войны» [2], а для того, чтобы «показать различные социальные слои населения на Дону за время двух войн и революции» (8,103), их жизнь на протяжении целого десятилетия, насыщенного бурными событиями, вскрыть «те колоссальные сдвиги в быту, жизни и человеческой психологии», которые произошли в результате этих событий.

Жизнь, быт донского казачества воспринимаются писателем как конкретное выражение жизни и быта различных социальных слоев русского народа накануне великих революционных событий. «Тихий Дон» — не этнографическое описание быта и нравов «бывшего казачьего сословия», а художественное полотно о духовной жизни русского народа, об огромных психологических переменах революционного времени.

Перед Шолоховым вставала и еще одна важная задача: «проследить за трагической судьбой отдельных людей, попавших в мощный водоворот событий, происходивших в 1914—1921 годах» (8, 103). Писатель, как видно, не отрывал трагическую судьбу Григория Мелехова от других творческих задач, от эпической темы народных судеб в революции.

В самый разгар работы над первыми книгами «Тихого Дона» Шолохов, не принимавший до этого активного участия в литературной борьбе, написал вступление к рассказу «Лазоревая степь», в котором резко полемично выразил свои эстетические взгляды, те отправ-

---

[1] М. Шолохов. Собр. соч., т. 8. М., Гослитиздат, 1960, с. 103. Далее все ссылки в тексте, за исключением особо оговоренных, по этому изданию. Первая цифра — том, вторая — страница.

[2] И. Лежнев. Михаил Шолохов. М., «Сов. писатель», 1948, с. 68. На этой позиции И. Лежнев остался и в другой своей книге, опубликованной уже после смерти исследователя. См.: И. Лежнев. Путь Шолохова. Творческая биография. М., «Сов. писатель», 1958, с. 90.

ные позиции, с которых подходил к изображению революции и гражданской войны в «Тихом Доне».

Шолохов конкретен в своей полемике. Он адресуется к тем московским пролетарским писателям, от которых на литературных вечерах «можно совершенно неожиданно узнать о том, что степной ковыль (и не просто ковыль, а «седой ковыль») имеет свой особый запах» или услышать еще большую фальшь о том, «как в степях донских и кубанских умирали, захлебываясь напыщенными словами, красные бойцы».

С иронией пишет Шолохов о тех не нюхавших пороха писателях, которые трогательно рассказывают милым девушкам из школ второй ступени «о гражданской войне, красноармейцах — непременно «братишках», о пахучем седом ковыле». Шолохов — за правду в малейшей детали («На самом деле ковыль — поганая белобрысая трава. Вредная трава, без всякого запаха»). Он против ложно-умилительного пафоса («умирали, захлебываясь напыщенными словами, красные бойцы»). Шолохов воинствен в защите тех реалистических принципов, о которых Л. Толстой, заканчивая рассказ «Севастополь в мае», писал: «Герой... моей повести, которого я люблю всеми силами души, которого старался воспроизвести во всей красоте его и который всегда был, есть и будет прекрасен,— правда» [1].

Борьба народа за свободу — суровая тяжкая борьба, полная драматических, трагических коллизий. Не ложная напыщенная романтизация, по мнению Шолохова, а трезвый, обнажающий глубинные корни народного героизма, реализм способен раскрыть жизненно достоверную картину недавнего времени, характеры людей, которые «безобразно просто умирали» в теперь полуразрушенных, поросших подорожником и лебедой окопах. Правдивое отражение действительности лежало в самой основе творческого метода Шолохова, явилось ее фундаментом, краеугольным камнем.

Если И. Лежнев связывает эту «творческую декларацию» Шолохова со слишком расширительно трактуемой борьбой молодого писателя с «рыцарскими» красивостями, слащавостью и лакировкой «буржуазного романтиз-

---

[1] Л. Н. Толстой. Собр. соч. в 14 томах, т. 2. М., Гослитиздат, 1951, с. 167.

ма и формализма» А. Белого, Ф. Сологуба, А. Ремизова, Е. Замятина [1], то Л. Якименко в полемическом заявлении Шолохова видит лишь «мысль о неизменности и застойности бытия» [2]. Правда, спустя несколько страниц, он склонен рассматривать эту «своеобразную творческую декларацию с ядовитой критикой «романтического» как неудовлетворенность писателя «бунтарской стихией революции, условно романтической трактовкой героев» [3].

Попытки связать «творческую декларацию», написанную Шолоховым уже во время работы над «Тихим Доном» и предпосланную рассказу «Лазоревая степь», с полемикой писателя против певцов «стихийности» в гражданской войне, как это делает Л. Якименко, явно несостоятельны.

Разумеется, Шолохову были чужды «искания» Ф. Сологуба в жанре бульварно-декадентского романа с его символистской манерой письма, «красивостью», вычурностью стиля, мелодраматическими эффектами. Чужды были фантастика и мистика романов А. Ремизова, попытки А. Белого создать «ирреальный» модернистский роман с присущей ему мистической «мозговой игрой», стихией «потока сознания», «темный хмель бунта» романов Б. Пильняка с выраженным в них видением мира в хаосе метели.

Когда в 1929 году появилась статья Н. Прокофьева «Творцы чистой литературы», в которой Шолохова как автора «Тихого Дона» ставили на одну доску с Борисом Пильняком как автором романа «Красное дерево» и объявляли «творцом чистой литературы», писателем, оторванным от общественной жизни, от современности, Шолохов не только решительно отмежевался от чуждого ему Пильняка, но и потребовал раскрытия сущности этой клеветы. Автора «Тихого Дона» возмущала попытка «спаровать» его с Б. Пильняком [4], оторвать от современности, от социалистического строительства, от реалистических традиций литературы.

---

[1] И Лежнев. Путь Шолохова. М., «Сов. писатель», 1958, с. 186, 187.

[2] Л. Якименко. Творчество М. А. Шолохова. М., «Сов. писатель», 1970, с. 63.

[3] Там же, с. 74.

[4] Письмо Шолохова. Вешенская, 3 октября 1929 г. Архив ИМЛИ, II, 68, 1051, л. 1.

Развивая мысль «о преемственности поколений советских писателей», М. Шолохов мог бы, как и А. Фадеев, назвать не только Вс. Иванова, на опыт которого он опирался, а и тех романистов начала 20-х годов, которые вели трудную «разведку боем», утверждая принципы нового романа.

Критика Шолоховым ложнопафосной романтики адресована совсем не авторам первых повестей и романов о революции (Вл. Зазубрин, А. Малышкин, Вс. Иванов, Л. Сейфуллина, Б. Лавренев). В русле романтического пафоса этих произведений, вызванных стремлением отразить романтику, героику революционной борьбы народа, нельзя не видеть реалистического начала, которое определяло поиски нового метода, в том числе и поиски эпических форм в литературе социалистического реализма.

Риторика, фальшь, ложноромантическая напыщенность чужды самой природе шолоховского реализма. Вот почему он намеренно полемически рассказывает о «прозе жизни» во вступлении к рассказу «Лазоревая степь». Вот почему он вытравливает из второй книги романа «Тихий Дон» все «овеянное сентиментальным романтизмом» в характерах и взаимоотношениях Бунчука и Анны Погудко как активных участников революции.

Шолоховские слова о том, как «безобразно просто», без напыщенных слов, без декламации, умирали люди в боях за свободу, прямо перекликаются с тем, что писал Фурманов о «рыцарской болтовне», о том, что «будто есть *совершенно спокойные в бою, под огнем,*— этаких пней в роду человеческом не имеется» [1].

«Рыцарской болтовне» Фурманов противопоставляет «чистую, незамазанную, грубоватую правду», идеализированному Чапаеву предпочитает Чапаева со «всей его человеческой требухой». И этим Д. Фурманов, как и автор «Разгрома» вместе с его героем, желавшим «видеть все так, как оно есть, для того, чтобы изменять то, что есть, приближать то, что рождается и должно быть», близки автору «Тихого Дона», который и позже ждал от Фадеева книги «равной по значимости «Разгрому» (8,325).

---

[1] Д. Фурманов. Собр. соч., т. 1. Чапаев. М., Гослитиздат, 1960, с. 98.

Творческий опыт М. Горького-романиста, изображавшего народ активным творцом истории, революционного переустройства жизни, оказал воздействие и на Шолохова. Автор «Тихого Дона» проникался тем чувством историзма, который так характерен для романов Горького. Особенно близка Шолохову горячая любовь Горького к человеку — борцу за светлое будущее человечества, его пламенная ненависть к эксплуататорам (8, 118). Горький изображал человека в его борьбе за социализм, отражал в ярких художественных образах процесс формирования и роста социалистического сознания масс. «Героем наших дней,— утверждал Горький,— является человек из «массы»... На массу, на воспитание в ней таких героев и должно быть обращено главное внимание»[1].

К такому пониманию проблемы героя был близок и Шолохов. Обратившись к показу борьбы широких народных масс, их путей в социалистической революции, автор «Тихого Дона» строил произведение на глубоких социальных конфликтах, раскрывал характеры героев в связи с ходом исторических событий, определяющих их судьбы.

К началу работы Шолохова над «Тихим Доном» советский роман уже накопил значительный опыт отражения революционной эпохи. Развитие метода социалистического реализма шло в русле глубокого проникновения в исторические закономерности движения народных масс, упрочения героико-эпических традиций. Связи автора «Тихого Дона» с романистами, прокладывавшими дорогу новому искусству, определяются общностью их борьбы за торжество эстетических принципов той реалистической литературы, которая складывалась как литература о героической борьбе народных масс в революции.

Творческое освоение традиций великой русской литературы и прежде всего мастеров эпических форм Гоголя и Толстого дополнялось не только опытом Горького, но и опытом советских романистов старшего поколения в изображении советской действительности. Художник, рожденный эпохой революционной борьбы за победу социализма, обогащал традиции предшественников новаторским развитием эпопейных форм рома-

[1] М. Горький. Собр. соч., т. 25. М., Гослитиздат, 1953, с. 28.

на, своей индивидуальной творческой самобытностью. Он нес свое художническое постижение судеб народных.

Д. Фурманов изображал процесс воспитания масс партией. А. Серафимович показывал, как из стихийного, неорганизованного потока крестьянской массы рождается спаянная единством целей боевая сила, как растет революционная сознательность масс в результате их собственного, приобретенного в борьбе опыта. Героика борьбы народных масс, с верой в победу преодолевающих неимоверные лишения и трудности, определили эпическую тональность повествования А. Серафимовича.

Общность идейно-эстетических позиций, питавшая многолетнюю творческую дружбу авторов «Железного потока» и «Тихого Дона», позволяла Шолохову сказать: «Серафимович принадлежит к тому поколению писателей, у которых мы, молодежь, учились» (8, 128). Художник, развернувший с присущим ему «орлиным талантом» широкую эпическую картину революции и гражданской войны, отмечал, что «первым по времени большим произведением о гражданской войне» явился «Железный поток», стоящий «в ряду лучших произведений советской литературы» (8, 129).

Эпическое полотно Серафимовича, как и повествование Фурманова «Чапаев», близки автору «Тихого Дона» талантливым изображением путей народных масс к социализму.

Горький указывал, что гражданская война, «отрезвляя народ от различных иллюзий, создавала и создала в нем новую психику»[1]. Воплотить это время художественно неповторимо и крупно было под силу «орлиному таланту», так прозорливо замеченному в Шолохове его «крестным отцом» в литературе Серафимовичем.

Романом «Тихий Дон» Шолохов включался в борьбу за духовное освобождение народа, за нового человека. Коренные сдвиги в психологии различных социальных слоев, рост народного самосознания как основа исторического деяния, революционная активность масс, рождение новых социальных отношений в суровой схватке со старым миром — все это складывалось в художественно

---

[1] М. Горький. Собр. соч., т. 24. М., Гослитиздат, 1953, с. 286.

зрелую, философски емкую концепцию новаторского эпического повествования.

Шолохов не просто «подхватывал тему народа и революции» [1], разработка которой в жанре повести и романа была начата в 20-е годы. Появление первых книг «Тихого Дона» — это теперь всем ясно — не обычный приход еще одного, пусть даже незаурядного писателя. «Тихий Дон» «вломился» в литературу, разрушив на своем пути шаткие, наспех сооруженные литературные плотины и хитроумно расставленные критические запани. Рожденный эпохой революционной борьбы за социализм, роман Шолохова открывал мир этой эпохи в ее эпическом размахе, психологической и драматической глубине сложных человеческих характеров и конфликтов. Такого новаторского явления при всех своих успехах советская литература еще не знала.

V. Особенности повествования в романе-хронике и социально-бытовом романе. Композиция «Тихого Дона» как эпопеи

В конце 1927 года рукопись первой книги «Тихого Дона» находилась в редакции журнала «Октябрь». 18 ноября 1928 года в ростовской газете «Молот» печатается сцена казни Подтелкова, предпоследняя глава второй книги романа. В это же время на страницах журнала «Октябрь» увидел свет полный текст второй книги «Тихого Дона».

Год этот стал знаменательным для судеб советского романа. Его успехи особенно подчеркивались в рецензиях и годовых журнальных обзорах. Только в центральных журналах и издательствах появилось более ста романов. Среди них вторая книга «Жизни Клима Самгина» М. Горького, «Восемнадцатый год» А. Толстого, два тома «Тихого Дона» М. Шолохова, первая книга «Брусков» Ф. Панферова, «Братья» К. Федина, «Вор» Л. Леонова, «Преступление Мартына» В. Бахметьева, «Зависть» Ю. Олеши, «Заповедные воды» Л. Пасынко-

---

[1] Л. Якименко. Творчество М. А. Шолохова. М., «Сов. писатель», 1970, с. 80.

ва, «Бабьи тропы» Ф. Березовского, «Мед и кровь» В. Колоколова, «Лесозавод» А. Караваевой...

В статье «Литературный год», высоко оценивая романы Ф. Панферова, А. Караваевой, В. Бахметьева, А. Луначарский выделяет «еще не законченный роман Шолохова «Тихий Дон» — произведение исключительной силы по широте картин, знанию жизни и людей, по горечи своей фабулы». «Это произведение,— уверенно заявляет Луначарский,— напоминает лучшие явления русской литературы всех времен» [1].

«Тихий Дон» встречен Луначарским как самое значительное явление года, связывающее молодую советскую литературу с великими традициями русской классики. Роман этот расценивался и как «ценный вклад в литературу о массах», Луначарский впервые указал на эпичность развернутого Шолоховым повествования, на его характерную особенность — интерес к судьбам народа в драматическую эпоху его истории.

«Интересно, как дальше поведет свое повествование Шолохов,— писал Луначарский.— До сих пор перед нами, так сказать, только звериный Дон со всеми яркими особенностями его быта, с необычайно богатой, богатырской, неуемной его кровью. Но Шолохов оставляет своего героя в момент внутреннего перерождения, в момент перехода к широким революционным мыслям и чувствам, зародившимся в нем в результате войны и соприкосновения с передовыми солдатами армии».

В характере Григория Мелехова критик видит стремление писателя проследить те сдвиги, которые происходят в сознании масс под влиянием революционных событий. Луначарский предполагает, что Шолохов, связав судьбу своего героя с большими социальными потрясениями, развернет «картину того, как этот тихий Дон, на самом деле не тихий, а кипящий и бурный, бесконечно богатый человеческими страстями, выглядел, когда в него внесены были могучие организующие силы классовой борьбы».

«Мелеховский двор — на самом краю хутора...» (2,9). Этими словами Шолохов открыл широко задуманное повествование о судьбах народа в революции. Он начал

[1] А. В. Луначарский. Собр. соч., т. 2. М., «Худож. литра», 1964, с. 408. Впервые статья была опубликована в журнале «Красная панорама» (Л., 1929, № 1, с. 5—6).

его с описания «предыстории» мелеховской семьи, с рассказа о трагической судьбе Прокофия, о буднях мелеховской семьи, ее повседневного быта, изнурительного крестьянского труда.

Писатель по-хозяйски спокойно и медленно выходит за ворота мелеховского куреня, широко рисует жизнь казачьего хутора, его социальные слои, семьи Астаховых, Кошевых, Моховых, Коршуновых, Листницких, эпически замедленно развивает действие, тщательно выписывая малейшие детали быта, взаимоотношений людей, свадьбы, обряды, сцены труда. В пристальном бытоописании он опирается на народные легенды и предания, на его богатые устно-поэтические традиции.

Повествование некоторое время не выходит за пределы хутора Татарского, но воздух эпохи наполняет его. Время врывается в жизнь мелеховской семьи, всего хутора и опаляет, кладет метку на каждого человека, изображенного в романе. История одной семьи в ее сложных взаимоотношениях с другими семьями, с социальными слоями хутора разворачивается как одно из звеньев народной жизни на переломе истории.

Казачий хутор становится ареной больших событий. Они вторгаются в каждую семью. Война разбрасывает шолоховских героев по всем фронтам. Одна за другой развертывающиеся батальные сцены, картины антинародной империалистической бойни исполнены глубокого историзма. Большие социальные события проходят через самое сердце шолоховских героев, вызывают у них раздумья о жизни, несправедливом ее устройстве, несут глубокие перемены в народное сознание.

Война обнажила язвы существующего строя, ускорила столкновение его антагонистических сил. Личная судьба Григория Мелехова связывается с судьбой народа, вписывается в то время бурных социальных перемен, сыном которого он является.

«Донщиной» Шолохов ринулся в самую гущу событий кануна Октября. В «Тихом Доне» писатель значительно расширял временные рамки повествования, отступил к годам, предшествующим первой мировой войне. Начинал он теперь не с динамического описания событий предреволюционной поры, а с эпически замедленного развертывания быта, нравов, семейно-бытовых взаимоотношений.

В таком широком временном охвате событий кануна Октября Шолохов был не одинок. Особенно часто далекие исторические «заходы» делал в это время историко-хроникальный роман. «Уже в «Вихре»,— пишет Л. Ф. Ершов,— впервые отсчет исторического времени ведется не непосредственно от февральских событий, а с первых лет империалистической войны. Герой романа возвращается в Петроград из окопов первой мировой войны. Значение «Вихря» в том и состоит, что здесь происходит значительное расширение романного времени, хотя пока еще в рамках более или менее традиционной хроники» [1].

Если расширение границ повествования в романе-хронике было созданием исторического плацдарма для перехода к изображению революционной бури Октября в рамках той же хроники, то социально-бытовой роман, обращаясь к дооктябрьской эпохе, стремился раскрыть человеческие судьбы в их взаимосвязях со своим временем, чтобы затем показать закономерность психологического состояния человека, его социального поведения в революционную эпоху.

В романе Н. Колоколова «Мед и кровь» (1928) сонная застойная жизнь «медоточивого», «овощного» городка лишь на время потревожена известиями о начавшейся мировой войне. «Революция еще глубже подымала вековое молчание» [2], но «липкая скука» мещанского прозябания иссушала и озлобляла людей. Они тонули в тине мелкого честолюбия.

М. Горький считал, что романом Н. Колоколова «впервые нанесен меткий, крепкий удар гуманизму слабых духом, тому, который в сущности своей — апология тихой мерзости житейской» [3]. Однако Н. Колоколов, как и В. Бахметьев в романе «Преступление Мартына», отдает обильную дань социальному схематизму в обрисовке характеров, в раскрытии всей атмосферы быта, в которой они формировались.

---

[1] Л. Ф. Ершов. Русский советский роман. Л., «Наука», 1967, с. 265—266.

[2] Н. Колоколов. Мед и кровь. Роман. М., «Федерация», 1928, с. 76.

[3] М. Горький — Н. И. Колоколову. Начало декабря 1928 г. В кн.: «Горький и советские писатели. Неизданная переписка». М., Изд-во АН СССР, 1963, с. 223 («Литературное наследство», т. 70).

Иначе расставлены акценты в большом и талантливом романе Л. Пасынкова «Заповедные воды» (1928). Эпиграфом к нему взята старинная казачья песня, один из вариантов которой избрал и Шолохов к третьей книге «Тихого Дона»:

Как, бывало, Дон, все быстро бежишь,
Ты быстер бежишь, все чистехонек,
А теперь ты, кормилец, все мутен течешь,
Помутился ты, Дон, сверху донизу [1].

Шолохов и Пасынков изображают одно и то же время. Вскрывая перипетии извечной, уходящей в глубь истории вражды верховых и низовых казаков Дона, Л. Пасынков сочно живописует быт рыбачьих ватаг, звериную страсть к наживе, социальное расслоение казачьих низов.

Общественные события в романе «Заповедные воды» затушеваны. Читателю остается смутно догадываться, что страна участвует в мировой войне. Где-то стороной проходит и революция, даже ожесточенная на Дону гражданская война не затрагивает героев, «верховые и низовые и в эти дни так же враждовали, как всегда»: «Для Малаши, как и для тьмы народа, шла новая жизнь боковыми тропинками; не бурным действием, а побочной мелочью брала ее новая жизнь» [2].

Красавица Малаша оказывается тем «наваждением», вокруг которого кипят страсти. Сложные взаимоотношения Хамсы, Аверьяна, Красовского, Гуслистого выливаются в борьбу за обладание этой красавицей. Социальные проблемы утопают в густо расцвеченных картинах быта и нравов, кровавых страстей, извечной «сварки» рыбачьих ватаг в заповедных водах Дона.

Как «бытописательский» роман о казачестве склонны были одно время воспринимать и «Тихий Дон». Очнувшись от первых восторгов, рапповская критика «глубокомысленно» заявляла, что Шолохову «не удалось показать во всей широте ортодоксальной и реакционной казацкой массы», настойчиво навязывала читателю мне-

---

[1] Л. Пасынков. Заповедные воды. Роман в пяти частях. М.— Л., ГИЗ, 1928, с. 5.

[2] Там же, с. 124.

ние о том, что Шолохов «любуется этой кулацкой сытостью, зажиточностью» [1]. Заговорили и о бытовизме, физиологизме, эротизме как основных якобы особенностях «Тихого Дона», о том, что «социальные характеристики героев... местами теряют свою отчетливость — именно под грузом физиологических мотивов» [2]. Склонны были даже восхищаться сочностью изображения «своеобразно дикарской среды казачества с ее чертами дикой воли, грубой стихийности, «скифства» [3].

Истинный смысл столь детального воссоздания жизни и быта донского казачества в романе Шолохова отметил впервые Серафимович. Он увидел способности большого художника «выпукло дать человека», «сосредоточенно и скупо обрисовать целую людскую группу, человеческий слой», его стремление проследить рост классового расслоения народа по мере развертывания больших социальных конфликтов.

«Нигде, ни в одном месте,— отмечает Серафимович,— Шолохов не сказал: класс, классовая борьба. Но, как у очень крупных писателей, незримо в самой ткани рассказа, в обрисовке людей, в сцеплении событий это классовое расслоение все больше вырастает, все больше ощущается по мере того, как развертывается грандиозная эпоха» [4].

Роман Шолохова далек от того самодовлеющего бытописания, какое характерно для современного ему бытового романа. Шолохова интересует не сам по себе народный быт в его специфике, а проникновение через нравы и обычаи, сложившийся веками уклад повседневной жизни народа в атмосферу его труда, постижение духа народного, психического и нравственного склада русской народной жизни, особенностей народного характера в его сложном взаимоотношении со своей средой и другими классами.

Повествование окрашивается авторскими раздумьями о народной жизни. Писатель дает возможность понять, как впитанные с детства привычки и навыки вступают в трагическое взаимодействие с борьбой за новые

---

[1] «Звезда», 1928, № 8, с. 162—163.
[2] «Жизнь искусства», 1928, № 51 (16 декабря), с. 3.
[3] «Книга и профсоюзы», 1928, № 5—6, с. 35.
[4] «Правда», 19 апреля 1928 г., № 91, с. 6.

идеалы, как прошлое человека преломляется в его социальном поведении, в трудных исканиях путей переустройства жизни.

Картины народного быта приобретают существенное композиционное значение в эпическом повествовании как прием эпической ретардации, как «олицетворение состояния «покоя», предшествующего социальному взрыву» [1].

Замедленность повествования, особенно в первых его частях, диктуется введением большого количества героев, необходимостью их характеристики, обрисовкой окружения, их взаимоотношений. Уже в первой книге «Тихого Дона» проявилась такая особенность шолоховского повествования, как «подвижность» сюжетной конструкции» [2], перенесение структурной нагрузки с одного персонажа на другой, вызываемое логикой исторического процесса и ролью этого героя на данном этапе истории.

Развертывая традиционную романтическую линию взаимоотношений Григория, Аксиньи и Натальи, Шолохов сталкивает своих героев с различными слоями казачьего хутора. Повествование неизбежно включает в себя картины жизненного уклада, повседневного быта и тех жестоких нравов, которые окружают героев, драматические коллизии происходящих в нем бытовых и социальных столкновений. Повествование не ограничивается интересом только к личной судьбе Григория Мелехова, к сложно для него складывающимся взаимоотношениям с Аксиньей и Натальей.

Центральный герой романа прочно связан с окружающей его социальной средой, с бытовой ее повседневностью, погружен в атмосферу труда, который становится важным эстетическим фактором характеристики Григория Мелехова как народного характера.

Критики одно время ошибочно считали, что логика развития сюжета романа обусловлена «последовательностью различных ступеней трудового процесса», что

---

[1] Л. Ф. Ершов. Русский советский роман. Л., «Наука», 1967, с. 267.

[2] Е. Г. Коляда. Особенности сюжетной конструкции романа-эпопеи «Тихий Дон» М. Шолохова. «Ученые записки Московского гор. пед. ин-та им. В. П. Потемкина», т. II, вып. 1 (кафедра сов. лит-ры). М., 1958, с. 233.

«сюжет первой части «Тихого Дона» построен на чередовании циклов сельскохозяйственных работ, зависящих от чередования времен года». Этим В. Кирпотин, усердно повторяя аргументы рапповской критики, стремился доказать «примитивно-натуралистическую сторону описанного Шолоховым мира», «крестьянский характер органического начала» в «Тихом Доне» [1].

В поле зрения Шолохова все шире включаются общественные противоречия изображаемой среды, вступающие в композиционное взаимодействие с внешним состоянием «покоя» устоявшейся жизни. Это ведет не только к расширению повествования, но и к разорванности его различных планов. Одним из главных принципов композиции «Тихого Дона» становится чередование событий в их причинной и следственной связи, движении и развитии. Темп действия становится стремительным. Необходимость охвата разных сторон действительности ведет к переключению повествовательных планов в разные плоскости. Принцип двуплановости композиции с конца первой книги становится характерной структурной особенностью «Тихого Дона».

Как и в «Войне и мире» Л. Толстого, картины мира в «Тихом Доне», быта народа и его трудовой жизни перемежаются картинами военных действий, общественно-политических событий в стране.

Структура второго тома «Тихого Дона» опять-таки определяется логикой исторического развития, движения масс в революции. Максимальная историческая конкретность художественного воссоздания первой мировой войны, Февральской, Великой Октябрьской революции, гражданской войны, особенно ожесточенной на юге России, широкое изображение различных социальных лагерей, народных масс и выдвинутых из ее среды революционеров обусловили принципиальное своеобразие второй книги романа, насыщенной историческими фактами и документами, отражающими наиболее значительные этапы народной борьбы за советскую власть.

Временной разрыв между первой и второй книгами устраняется воспоминаниями Григория о «пройденной путине». Писатель добивается того, чтобы перенесенные

---

[1] В. Кирпотин. «Тихий Дон» М. Шолохова. «Красная новь», 1941, № 1, с. 180, 181, 192.

из «Донщины» «куски» текста органически вошли в художественную ткань повествования.

Книга открывается четким определением позиции большевиков по отношению к империалистической войне. Бунчук, проводя агитационную работу на фронте, открыто заявляет об этих позициях, цитирует Маркса («рабочие не имеют отечества»), зачитывает выдержки из ленинской работы «Положение и задачи социалистического Интернационала».

«Буржуазия,— писал В. И. Ленин в этой статье,— одурачивает массы, прикрывая империалистический грабеж старой идеологией «национальной войны». Пролетариат разоблачает этот обман, провозглашая лозунг превращения империалистической войны в гражданскую войну». «Пролетарское знамя гражданской войны не сегодня, так завтра,— не во время теперешней войны, так после нее,— не в эту, так в ближайшую следующую войну, соберет вокруг себя не только сотни тысяч сознательных рабочих, но и миллионы одураченных ныне шовинизмом полупролетариев и мелких буржуа, которых ужасы войны будут не только запугивать и забивать, но и просвещать, учить, будить, организовать, закалять и подготовлять к войне против буржуазии и «своей» страны и «чужих» стран» [1].

Эти ленинские строки, вложенные в уста Бунчука в самом начале книги, становятся философским обоснованием закономерности революционных событий, развертывающихся в романе. Штокман еще в первой книге «Тихого Дона» характеризует империалистическую войну как грабительскую, чуждую интересам народа войну. Гаранжа говорит о необходимости превращения ее в войну гражданскую и о завоевании пролетариатом власти.

Буржуазии удавалось прикрыть империалистический грабеж идеологией «национальной войны», одурачивать шовинизмом казаков типа Крючкова и Чубатого. Война нравственно калечила людей. Во втором томе романа писатель показывает, как война учит, просвещает народ, подготовляет его к решительной схватке с буржуазией.

Монархист Евгений Листницкий и близкие ему офи-

---

[1] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 26, с. 40, 41.

церы стоят за продолжение войны в угоду буржуазии. Бунчук — за поражение царского правительства. Он уверен в том, что «эта война завершится новой революцией», что царизм будет уничтожен, восторжествует власть пролетариата. Его большевистские взгляды находят живой отклик среди казаков. В их настроениях преобладали недовольство, неприязнь, смертельная усталость. Встречая озлобленные взгляды казаков, Листницкий видел, что они в любое время могут повернуть оружие.

«Коренным образом изменились казаки по сравнению с прошлыми годами,— пишет Шолохов.— Даже песни — и те были новые, рожденные войной, окрашенные черной безотрадностью» (3,22).

Глубинное постижение народной жизни в переломную эпоху позволяло Шолохову преодолеть трудности совмещения большого фактического, документального материала, хроникально-исторических картин и развертывающихся судеб героев. В романе «Восемнадцатый год» А. Толстому не удалось переплавить хронику в эпопею. Вторая книга «Тихого Дона» выполнила эту задачу, она открывала новое в формах эпической конструкции повествования.

Движение огромных людских масс, решающих судьбу свою в драматических и трагических столкновениях эпохи, все нарастает. Стихия этого «людского потока» врывается в повествование, предстает не только в баталиях и других массовых сценах, несущих большую идейную и композиционную нагрузку, но и в целой галерее индивидуализированных личностей, персонифицирующих различные социально-исторические тенденции. Это дает Шолохову возможность проследить соотношение борющихся сил, внутренние процессы в лагере революционного народа и в среде контрреволюции.

Автор «Тихого Дона» не только расширяет круг действующих лиц, вводит новых героев (Христоня, Бунчук, Погудко, Подтелков, Кривошлыков, Голубов и др.). Логика развития событий ведет к перераспределению сюжетно-композиционной нагрузки на те персонажи, которые позволяют с наибольшей полнотой и исторической конкретностью выразить их пафос.

Принципы эпического контраста, сравнения, параллели подчиняются раскрытию грандиозного социально-

исторического конфликта. Перекрестное изображение событий и людей, оказавшихся на противоположных полюсах общественной борьбы, еще больше оттеняет промежуточное положение мятущегося, неуверенного в правильности избранного пути Григория.

Роман Шолохова насыщается атмосферой трагического заблуждения человека из народа. Именно отсюда протягиваются внутренние связи к тем трагическим событиям и человеческим судьбам, которые развертываются в третьей книге эпопеи. Образы народа как решающей исторической силы и Григория Мелехова, несущего в себе сложные противоречия своего времени, создают в единстве ту емкую художественную концепцию революционной эпохи, которая разворачивается в шолоховской эпопее.

Работа над «Тихим Доном» продолжалась в обстановке напряженной идейной борьбы вокруг романа [1]. Ожесточенные споры, разгоревшиеся еще в конце 20-х годов, дают возможность высоко оценить всю важность и значительность борьбы за те новаторские открытия эпических форм в литературе социалистического реализма, которые связаны с именем Шолохова и его «Тихим Доном».

В дискуссии, вспыхнувшей с новой силой в год окончания эпопеи, А. Толстой скажет свое веское слово о том, что «Тихий Дон» стоит «на высоте, до которой вряд ли другая иная книга советской литературы поднималась за двадцать лет», что Шолохов начинает этим романом «новую народную прозу, скрепляя ее со старшими богатырями» [2].

К концу 20-х годов в советской литературе совершенно отчетливо определились особенности этой «новой народной прозы», связанной, по словам Р. Роллана, с «великой реалистической традицией прошлого века, в которой воплотилась сущность русского искусства и которую обессмертило мастерство Толстого». Финальные страницы огромных эпических полотен создавались уже на новом этапе советской литературы, в который

[1] Об оценках «Тихого Дона» критикой см.: В. В. Гура, Ф. А. Абрамов. М. Шолохов. Семинарий. Изд. 2-е, доп., Л., Учпедгиз, 1962, с. 10—28.

[2] См.: Михаил Шолохов. Сб. статей. Л., Изд. ЛГУ, 1956, с. 271—273.

она вступила в начале 30-х годов. Последние два тома эпопеи М. Шолохова «Тихий Дон» (1932—1940), завершающий трилогию А. Толстого роман «Хмурое утро» (1941) утверждали неисчерпаемые возможности эпопейных форм, обогащенных революционной эпохой.

Крупнейшие советские романисты с признательностью называют имя автора «Тихого Дона» как художника исключительной самобытности, эпического таланта, выразившего общие устремления советской романистики и обогатившего своим художественным опытом ее реалистическое направление. Шолохов как великий реалист-эпик рожден Октябрем и создан советской эпохой, его «Тихий Дон» — произведение «общерусское, национальное, народное» [1].

Особенность прозы Шолохова К. Федин видит в благотворной преемственности национальной традиции русской эпики и обогащении ее «органическим сродством писателя с современностью». «Громадна заслуга Михаила Шолохова в той смелости, которая присуща его произведениям. Он никогда не избегал свойственных жизни противоречий, будь то любая эпоха, им изображаемая. Его книги показывают борьбу во всей полноте прошлого и настоящего... Трагедию он не переводит в драму, из драмы не делает занимательное чтение. Трагедийные положения не прячутся им в утешительные букетики полевых цветочков. Но сила правды такова, что горечь жизни, как бы даже ужасна она ни была, перевешивается, преодолевается волею к счастью, желанием его достичь и радостью достижения. И принимая во всей глубине чувство трагедийности того или иного факта, показываемого художником, мы закрываем его книгу с впечатлением света. Таков, в частности, заключительный том «Тихого Дона» [2].

Великая социальная революция в России впервые предстает во всей глубине героических и трагических ситуаций народной борьбы, раздумий художника-мыслителя о судьбах родины и народа. Философская емкость повествования опирается на конкретные истори-

---

[1] А. Н. Толстой. Четверть века советской литературы. М., «Сов. писатель», 1943, с. 20.

[2] К. Федин. Слово о Шолохове. «Лит. газета», 27 мая 1965 г., № 63, с. 1.

ческие события, определяющие судьбы народных масс в революции, на их трудное шествие к новому обществу. Всеобъемлющей художественной мыслью оплодотворено изображение поступательного хода истории, жизненных противоречий. Проблемы взаимоотношения личности и народа, места личности в революционной борьбе раскрыты с поистине философской психологической и драматической глубиной.

В освещении судеб народных с позиций социалистического идеала выразились общественные и эстетические устремления художника социалистического реализма. В народных характерах «Тихого Дона» заложена высокая гуманистическая мысль о духовной красоте людей труда. Романист утверждает глубину их чувств, моральную цельность. В труде и борьбе революционного народа он видит подлинно героическое, возвышенно прекрасное. Автор «Тихого Дона» создал живые неповторимые человеческие характеры, населил ими мир, сделал его богаче. Он погрузил своих героев в бурную, кипучую жизнь, вне которой они не могли бы восприниматься как исторически конкретные реальные типы. Мастерство раскрытия психологии человека, душевного богатства народа сплавлено в «Тихом Доне» с тонким проникновением в мир природы, драматизм повествования — с лиричностью, трагизм — с животворным народным юмором.

По словам Шолохова, «роман дает возможность наиболее полно охватить мир действительности и спроецировать на изображении свое отношение к ней, к ее жгучим проблемам, отношение своих единомышленников» [1]. Успех романа Шолохов видит не в его ирреальных модификациях, а в упрочении жанра на позициях реализма.

Опыт автора романа «Тихий Дон» убеждает, что «этот жанр по природе своей представляет самый широкий плацдарм для художника-реалиста», для тех, кто «в своих произведениях раскрывают новое содержание, определяющее черты жизни нашего века». И реализм как творческий метод и роман как жанр обретают в своем движении глубоко современные черты. «Я гово-

---

[1] М. Шолохов. Живая сила реализма. «Правда», 12 декабря 1965 г., № 346, с. 6.

рю о реализме, несущем в себе идею обновления жизни, переделки ее на благо человеку,— разъяснял свои позиции М. А. Шолохов в речи после вручения ему Нобелевской премии.— Я говорю, разумеется, о таком реализме, который мы называем сейчас социалистическим. Его своеобразие в том, что он выражает мировоззрение, не приемлющее ни созерцательности, ни ухода от действительности, зовущее к борьбе за прогресс человечества, дающее возможность постигнуть цели, близкие миллионам людей, осветить им пути борьбы» [1].

В служении художника-реалиста своему народу, созидающему новое общество, в активном утверждении идеалов гуманизма и прогресса человечества, в укреплении его веры в будущее, в воспитании прекрасного в душах людей силой суровой и мужественной правды реалистического искусства — во всем этом Шолохов и теперь видит прогресс романа. «Тихий Дон» открывает для этого большие возможности, утверждая бессмертие традиций реалистического романа.

М. Горький рассматривал «Тихий Дон» как «серьезное отражение подлинной жизни» и убеждал, что «с книжками Шолохова толковые люди Европы считаются как с самой действительностью» [2]. Прогрессивный американский критик М. Каули отмечает у Шолохова «чувство народа, что довольно редко встречается в литературе какой-либо другой страны, кроме России», и называет «Тихий Дон» «величайшим из всех романов, написанных о русской революции» [3].

VI. Новаторство советского романа, основные вехи его развития

В истории советской литературы 1920-е годы нередко характеризуются как «период вызревания и становления романа социалистического реализма». Этот

---

[1] М. Шолохов. Живая сила реализма. «Правда», 12 декабря 1965 г., № 346, с. 6.

[2] Л. Пасынков. Читатели Шолохова. «Знамя», 1955, № 5, с. 154.

[3] «Интернациональная литература», 1941, № 11—12, с. 328.

сложный, интенсивно шедший процесс не может заслонить громадных художественных открытий, которые сделаны были в жанре романа этих лет. Советский роман накопил к началу 30-х годов настолько зрелый опыт реалистического изображения русской революции, что дальнейшее развитие жанра было возможным лишь в связи с этим опытом и его обогащением.

К концу 1920-х годов, вслед за романами М. Горького «Дело Артамоновых» и «Жизнь Клима Самгина», во многих странах Европы, Америки и Азии издаются и оживленно обсуждаются романы «Барсуки» Л. Леонова, «Города и годы» К. Федина, «Цемент» Ф. Гладкова, «Разгром» А. Фадеева, «Хождение по мукам» А. Толстого, «Тихий Дон» М. Шолохова... И это в те годы, когда входила в моду проза ранних модернистов (М. Пруст, Дж. Джойс, Ф. Кафка и др.), когда на Западе не уставали провозглашать кризис романа и реализма.

Распаду эпических форм, кризисным явлениям романа «потока сознания» советский роман, укрепившийся на реалистических позициях, уже в это время противопоставил многообразие крупных видовых форм повествования. Поиски связи романа с проблемами современности завершились созданием зрелых форм современного публицистического, социально-психологического, философского романов и утверждением жанра романа-эпопеи.

Реалистический роман в советской литературе 1920-х годов сложился не сразу, его особенности кристаллизовались в процессе многолинейной эволюции. На раннем этапе своего развития советский роман вступил в борьбу с русскими модификациями крупных прозаических форм, уводившими от жизни формальными экспериментами, испытывая подчас и воздействие модернистских «новаций», подогревавшееся нигилистическим отношением к традициям классического романа.

Проблема наследования классики в литературе 20-х годов приобретала разные аспекты и ракурсы и решалась очень сложно. В прямой зависимости от ее эволюции происходило и совершенствование форм наследования советским романом реалистических традиций. Но роман не только сохранил верность реализму, связанным с ним особенностям раскрытия характера, но и

обогатил эти традиции опытом революционной эпохи, утверждением социалистических идеалов.

Новаторство советского реалистического романа определялось теми идейно-художественными открытиями, которые были вызваны Октябрьской революцией, ее грандиозными социальными преобразованиями, рождением нового героя, поисками средств раскрытия его характера и способов сюжетно-композиционной организации эпического повествования.

Обогащенный значительными для судеб всего человечества проблемами революционного переустройства мира, идеями социального прогресса, гуманистической сущностью свершившейся в России революции, советский роман прокладывал пути к сердцам читателей всего мира. Интерес к нему все возрастал и во многом зависел от зрелого воплощения судеб народных масс в революции и нового человека как активного борца за торжество социалистических отношений.

Сложные процессы становления нового социалистического мира сказывались и на трудностях формирования современных повествовательных форм, на судьбах социально-бытового романа в советской литературе середины 20-х годов, особенно романа о нэповской действительности («Вор» Л. Леонова), и социально-психологического романа конца 20-х и начала 30-х годов («Преступление Мартына» В. Бахметьева, «Наталья Тарпова» С. Семенова, «Рождение героя» Ю. Либединского).

Реализм советского романа опирался на новые идеи и образы, постоянно обогащался ими в связи с движением советского общества к социализму. Роман 30-х годов, сохраняя преемственность в изображении революции, чутко откликался на революционные преобразования этих лет, остро ставил проблемы строительства социализма в нашей стране, раскрывая не столько производственные процессы, сколько социально-психологические перемены в обществе и человеке.

Большую роль в приобщении романа к процессам строительства социализма опять играли очерк и повесть («По Союзу Советов» М. Горького, «Рассказ о великом плане» М. Ильина, «Кара-Бугаз» и «Колхида» К. Паустовского, «Станица» и «Разбег» В. Ставского, очерки о социалистическом строительстве Б. Галина,

Я. Ильина, М. Шагинян, Б. Агапова и др.). Как и в начале 20-х годов, эти жанры прокладывали дорогу роману.

Жизненно актуальные проблемы строительства социализма как в городе, так и в деревне мобильно осваивались публицистическим и социально-психологическим романами («Соть» Л. Леонова, «Гидроцентраль» М. Шагинян, «Время, вперед!» Б. Катаева, «Поднятая целина» М. Шолохова, «Бруски» Ф. Панферова, «День второй» И. Эренбурга, «Большой конвейер» Я. Ильина, «Ненависть» И. Шухова, «Люди из захолустья» А. Малышкина, «Энергия» Ф. Гладкова). Идя по горячим следам созидавшегося в нашей стране социализма, М. Шолохов и Л. Леонов, А. Малышкин и Ф. Панферов, многие другие советские романисты внесли свой значительный вклад в развитие современного романа. Роман этих лет развивался в русле социалистического реализма, активно формировал существенные особенности нового творческого метода. *«Наш реализм имеет возможность и право утверждать,*— обобщал этот опыт М. Горький,— его критика обращена на прошлое и отражение прошлого в настоящем. А основная его задача — *утверждение социализма путем образного изображения фактов, людей и взаимоотношений людей в процессах труда»* [1].

Напряженность и острота борьбы за новое общество в 30-х годах определяла четкую политическую окрашенность романических повествований этих лет («Дорога на Океан» Л. Леонова, «Похищение Европы» К. Федина). Именно в эти годы самостоятельные формы обретает философский роман о современности, особенно роман Л. Леонова, который «вместе с Шолоховым, но отличными от этого художника путями возвел в своем творчестве понимание истории со степени социологии и психологии в степень философии» [2]. Шире становится и сфера исторического романа. Эпические формы часто выливались в серию многотомных повествований как о далеком историческом прошлом («Великий Моурави» А. Антоновской, «Емельян Пугачев» В. Шишкова, «Севастопольская страда» С. Сергеева-Ценского,

[1] М. Горький. Собр. соч., т. 30. М., Гослитиздат, 1955, с. 294.
[2] Л. Ершов. Русский советский роман (национальные традиции и новаторство). Л., «Наука», 1967, с. 240.

«Порт Артур» А. Степанова и др.), так и о дне сегодняшнем («Бруски» Ф. Панферова, «Энергия» Ф. Гладкова). В освоении современности эти формы повествования не добились еще таких художественных открытий, какие были сделаны романом-эпопеей о революции и гражданской войне.

Если социально-психологический роман обретал в «Поднятой целине» М. Шолохова зрелость классических форм, а философский роман поднимался на уровень «Русского леса» Л. Леонова, то роману-эпопее и в послевоенные годы не суждено было достичь эпической цельности и совершенства «Тихого Дона». Все шире, правда, становился круг романистов, осваивающих пути, новаторски проложенные Шолоховым. Каждый из них вносит свой вклад в завоеванный автором «Тихого Дона» плацдарм эпического романа.

Свою дорогу в «панорамическом» охвате узловых этапов современной эпохи и судеб привычных героев торит К. Федин в трилогии «Первые радости», «Необыкновенное лето», «Костер». К народному опыту Великой Отечественной войны обращается К. Симонов в романах, стесненных еще рамками событийно-описательного повествования («Живые и мертвые», «Солдатами не рождаются», «Последнее лето»).

Молодое поколение советских романистов, увлеченное социальными и духовно-нравственными переменами в современном обществе, использует неисчерпаемые возможности традиционных романических форм, придавая им глубоко современные очертания.

Советский реалистический роман, духовно и эстетически обогащая современника, и сегодня уверенно служит познанию Мира и Человека.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ГЛАВА ПЕРВАЯ. ВЧЕРА И СЕГОДНЯ РУССКОГО РОМАНА

I. Возникновение жанра романа, его истоки в России 5
II. Русская повесть и ее роль в судьбе романа . . . 7
III. Роман и реализм 10
IV. Роман и революция 17

ГЛАВА ВТОРАЯ. НА ПЕРЕЛОМЕ

I. Революция и позиции писателей. Соотношение поэзии и прозы в годы гражданской войны 44
II. Пути освоения романических форм в литературе первых лет Октября. Повести и романы П. Бессалько, А. Бибика, Н. Степного 53
III. Трансформация романа модернистами. Романы Ф. Сологуба, А. Ремизова, Е. Замятина, А. Белого . . 67
IV. «Бунт метели» и «бунт революции» в романе Б. Пильника «Голый год» 83
V. Основной конфликт эпохи, принципы изображения массы и героя в книге В. Зазубрина «Два мира» . . 90

ГЛАВА ТРЕТЬЯ. СТАНОВЛЕНИЕ ЖАНРА

I. Повесть и роман в начале 20-х годов. Концепция «поэтизации и романтизации» стихийных сил революции и гражданской войны 100
II. Смысловое наполнение образов «ветра», «метели», «бури» в поэтике модернистов и в романтической поэзии и прозе. «Ветер времени» как синоним обновления жизни, очистительной силы революции 111
III. Темы, идеи, образы повести и романа начала 20-х годов о революции 118
IV. Конфликт, сюжет и композиция. Поиски новых средств повествования 153
V. Динамика времени, «динамика стиля», «динамическая композиция». Орнаментализм. Стилизация, архаизация сказа. Обращение к народному эпосу 165
VI. Механика сюжета и особенности структуры авантюрно-приключенческого повествования 173
VII. Своеобразие жанровых форм повествования начала 20-х годов. Реалистические принципы как творческая основа советского романа 183

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ. НАРОД И ГЕРОЙ

I. Массовые сцены в повести начала 20-х годов. Многоликость и многоголосие массы 187
II. Проблема народа и героя в реалистическом повествовании. Движение «множеств» и личность 193
III. «Кожаная куртка» и человек революции 201
IV. Поиски героя и становление нового творческого метода. Новаторские открытия Д. Фурманова, его роль в развитии советского романа 213
V. У истоков советского эпоса. Роман А. Серафимовича «Железный поток» как эпическое повествование . 228

ГЛАВА ПЯТАЯ. РЕАЛИЗМ РОМАНА

I. Советский роман на новом этапе развития. «Дело Артамоновых» М. Горького. Ход истории и современность, динамика духовной жизни человека 241
II. Романы К. Федина, Л. Леонова, Ф. Гладкова и их роль в утверждении нового творческого метода . . . 250
III. Опыт романа о революции и развитие советского исторического романа. Судьбы народных масс и проблема характера 273
IV. Социально-бытовой роман о нэповской действительности. Тематический диапазон романа конца 20-х годов и его типологические разновидности . . . 279
V. Герой и структура социально-психологического романа. «Разгром» А. Фадеева 294
VI. Традиции и новаторство. Эстетические принципы социалистического реализма в романе о революции . 317

ГЛАВА ШЕСТАЯ. РОЖДЕНИЕ РОМАНА-ЭПОПЕИ

I. Поиски «монументальных форм» в советской литературе конца 20-х годов. Роман-хроника о революции 325
II. «Жизнь Клима Самгина» как социально-философский роман 332
III. А. Толстой на пути к роману-эпопее: от социально-бытового романа «Сестры» к исторической хронике «Восемнадцатый год» 354
IV. Путь М. Шолохова к роману-эпопее. Идейно-философская концепция «Тихого Дона» 366
V. Особенности повествования в романе-хронике и социально-бытовом романе. Композиция «Тихого Дона» как эпопеи 381
VI. Новаторство советского романа, основные вехи его развития 395

Гура Виктор Васильевич

РОМАН И РЕВОЛЮЦИЯ

М., «Советский писатель», 1973, 400 стр. План выпуска 1973 г. № 317. Художник Г. В. Алимов. Редактор М. Я. Малхазова. Худож. редактор Н. С. Лаврентьев. Техн. редактор И. М. Минская. Корректоры: И. С. Мордасова и М. Ф. Покровская. Сдано в набор 11/V 1973 г. Подписано к печати 8/X 1973 г. А02196. Бумага 84×108$^{1}/_{32}$. № 1. Печ. л. 12,5 (21). Уч.-изд. л. 21,5. Тираж 10 000 экз. Заказ № 260. Цена 1 р. 17 к. Издательство «Советский писатель», Москва К-9, Б. Гнездниковский пер., 10. Тульская типография «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Тула, проспект им. В. И. Ленина, 109.